Universitatea „Babeș-Bolyai”
Facultatea de filologie

Societatea de Științe Filologice
din R. S. România, Filiala Cluj

STUDII DE STILISTICĂ POETICĂ SEMIOTICĂ

Cluj-Napoca 1980

Scanned with OKEN Scanner

Alcătuirea volumului și pregătirea textelor pentru tipar a fost asigurată de către un colectiv compus din: Mircea Borcilă (coordonator), Eugen Câmpeanu, Elena Dragoș, Ileana Mureșanu, Ștefan Oltean, Paul Schveiger, Carmen Vlad.

Scanned with OKEN Scanner

CUVÎNT ÎNAINTE

Volumul de față încheie cea mai mare parte a comunicărilor prezentate la Al II-lea Simpozion național de STILISTICĂ — POETICĂ — SEMIOTICĂ, din 11—12 noiembrie 1978, și înaintate colectivului de organizare în vederea publicării. Simpozionul s-a desfășurat sub auspiciile Facultății de filologie a Universității „Babeș-Bolyai" din Cluj-Napoca și ale filialei Cluj a Societății de Științe Filologice din R. S. România. Lucrările au fost patronate și deschise, prin cuvinte introductive și de salut, de către Prof. dr. Ion Vlad, rectorul Universității, Prof. dr. Aurel Negucioiu, secretar al Comitetului județean P.C.R., Conf. dr. Octavian Schiau, decanul Facultății de filologie, Prof. dr. Gavril Scridon, președintele filialei Cluj a S.S.F. Concluziile asupra dezbaterilor au fost prezentate de Prof. dr. Ștefan Munteanu (Universitatea din Timișoara), Prof. dr. doc. Paul Miclău, Prof. dr. doc. Tatiana Slama-Cazacu și Prof. dr. doc. Solomon Marcus (Universitatea din București).

Structurarea comunicărilor în prezentul volum urmărește să reflecte modul în care s-au desfășurat lucrările simpozionului pe discipline și secții „tematice". Textele comunicărilor au fost reproduse așa cum au fost înaintate colectivului de organizare de către participanți, fără nici o intervenție de conținut; sub acest aspect, fiecare autor își asumă întreaga responsabilitate. Din motive de spațiu tipografic, am fost nevoiți să recurgem, însă, la unificarea sistemului de trimiteri numai prin numele autorului, an și pagină, și consemnarea bibliografiei (teoretice) o singură dată, la sfîrșitul volumului (și nu la sfîrșitul fiecărei comunicări în parte); am alcătuit, totuși, liste alfabetice separate, chiar dacă unele titluri se repetă, pentru fiecare din cele trei secțiuni mari ale volumului (I. STILISTICĂ. II. POETICĂ. III. SEMIOTICĂ). Indicațiile din Biblio-

Scanned with OKEN Scanner

grafie *se restrîng la datele furnizate de autori, astfel încît anumite omisiuni şi inconsecvenţe nu au putut fi înlăturate. (Aşa se explică, de exemplu, absenţa menţionării paginilor la articolele din reviste şi culegeri citate în subsolul manuscriselor şi transferate de editori la Bibliografie). Unele probleme speciale de redactare şi prezentare a materialelor au fost soluţionate prin discutarea cu fiecare autor în parte şi, uneori, prin redactilografiere.*

Ne exprimăm speranţa că, în ciuda inegalităţilor de aport şi nivel ştiinţific şi a imperfecţiunilor de editare, acest prim volum, dintr-o serie pe care o preconizăm, se va putea dovedi util atît informării unui public mai larg, cît şi cercetării în domeniile abordate.

Editorii

Scanned with OKEN Scanner

I. STILISTICÀ

Scanned with OKEN Scanner

Paula Diaconescu
(Universitatea din Bucureşti)

CONCEPTUL DE **dominantă** ŞI IMPLICAŢIILE LUI ÎN CERCETAREA STILULUI

1. La începutul secolului al XX-lea, opoziţia dintre *sincronie* (de care se leagă conceptul de *sistem*) şi *diacronie* este extinsă şi în studiul literaturii de către un grup de lingvişti şi teoreticieni ai literaturii de orientare structuralistă — formaliştii ruşi. Dintre ei făcea parte şi R. Jakobson. Credem că acesta este momentul cînd conceptul de *sistem* devine o ipoteză de lucru fecundă în studiul istoric atît al limbii, cît şi al literaturii.

În primele lucrări ale formaliştilor ruşi, opera literară este definită ca sumă de procedee artistice, iar evoluţia ei era considerată ca substituţie a unor procedee prin altele[1]. Cînd, în aceeaşi şcoală, apare reprezentarea operei literare ca *sistem*, ca organizare şi ierarhizare a procedeelor artistice, iar evoluţia este concepută ca o schimbare în această organizare, conceptul de *dominantă*[2] devine o componentă de bază a teoriei literare.

Dominanta este trăsătura care conferă specificitate unui text, unei opere, unui gen literar etc., întrucît determină *coeziunea* şi *unitatea* unei structuri. De exemplu, R. Jakobson defineşte opera poetică drept un mesaj verbal în care funcţia poetică este *dominantă*. Se înlătură astfel posibilitatea definirii operei poetice, fie prin prezenţa exclusivă a funcţiei poetice (poziţia *monistă*), fie prin prezenţa unei multitudini de funcţii paralele, sumă, agregat mecanic de elemente (poziţia *mecanicist-pluralistă*). În schimb, se afirmă o poziţie *structuralistă* care acceptă prezenţa unei *ierarhii* de funcţii, sub forma unui tot, a cărui coeziune şi unitate sînt realizate de o *dominantă — funcţia poetică*. După acest model, am considerat[3] că putem defini şi alte tipuri de mesaje verbale literare (*ştiinţific*, *publicistic*, *juridico-administrativ*), în opoziţie cu cel *artistic*, tot prin conceptul de funcţie a comunicării în sensul dat acestui termen de R. Jakobson. Nici un stil nu manifestă o riguroasă uniformitate stilistică, nici o fixitate absolută a mijloacelor lui de expresie şi nici nu constituie un sistem închis, izolat de expresia altui stil. De aceea, stilul nu poate fi definit ca un tip sau altul de exprimare, ci printr-o îmbinare specifică a unor modalităţi diverse de exprimare, care se subordonează unei *funcţii dominante*.

Conceptul de dominantă a avut o importanţă deosebită în studiul sincronic sau diacronic al genurilor literare. Sînt cunoscute, în acest sens, studiile formaliştilor ruşi asupra prozei şi poeziei din literatura rusă mai ales cea a secolului al XIX-lea. Aceste descrieri au avut ca punct de plecare ideea că diferenţa dintre cele două genuri de bază ale literaturii artistice *proză* şi *poezie*

[1] R. Jakobson, *La dominante*, (1935), în idem, 1973, p. 149.
[2] *Id.*, *ib.*, p. 145—151.
[3] Paula Diaconescu, 1974 *a*, p. 229—242; *Id.*, 1974 *b*, p. 90—97.

Scanned with OKEN Scanner

este dată, cel puțin la început, de un element formal al existenței lor: *versul* pentru poezie, *lipsa acestuia* pentru proză, căreia i se și opunea prin sens: lat. *versus* „întoarcere", iar lat. *oratio prosa* — *din prorsa* < *proversa* — „discurs care merge în linie dreaptă, fără întoarceri, în sens unic, deci formă succesivă și progresivă". Astfel, pentru proză s-a studiat evoluția structurilor narative, iar pentru poezie, s-a studiat structura versului. R. Jakobson[4] studiază *paralelismul*, ca dominantă a versului, la toate nivelele: fonic, lexico-semantic, sintactic. Studiul său pune în evidență ideea de *convergență poetică* pe baza unei analize minuțioase a trăsăturilor dominante la nivelul unor structuri diferite ale versului.

Scopul comunicării noastre este de a înfățișa cîteva probleme ale studiului limbajului poetic sugerate de aplicarea conceptului de dominantă în studiul sincronic și diacronic al literaturii.

2. Limbajul poetic dintr-o anumită perioadă poate fi cercetat și interpretat în relație cu *tradiția poetică* (integrarea valorilor este un fenomen de tradiție), cu *limbajul comun*. În raport cu aceste două „norme" se stabilesc *tendințele* (inovațiile) poetice din acel moment (R. Jakobson). Întrucît poezia se bazează pe un anumit comportament față de instrumentul verbal, care nu este cel față de vorbirea uzuală, direcția și modalitățile limbajului poetic trebuie explicate în ansamblul unui context cultural-artistic specific.

Din această perspectivă precizăm cîteva probleme și aspecte ale limbajului în poezia română modernă.

Meritul unor poeți ca Heliade și Asachi a fost în primul rînd acela că ei au avut aproape brusc revelația frumuseții literare; această revelație le-a fost procurată de cunoașterea directă a unor poeți mai ales din literaturile franceză și italiană. Prin asemenea lecturi Heliade, în primul rînd, ajunge la ideea că pentru a crea frumosul artistic este necesară referința la un corp de doctrină.

Ideea de *instruire poetică*, de a învăța de la maeștrii consacrați înainte de a crea, se impune în cultura română mai ales prin I. H. Rădulescu și Gh. Asachi. Problema stabilirii *modelelor literare de imitat*, fără de care o literatură originală nu se putea crea în concepția celor doi mari îndrumători ai culturii române în perioada începuturilor modernizării ei, nu poate fi separată de un act de reflectare asupra condițiilor generale ale unei opere poetice superioare. Dintre aceste condiții, *perfecționarea* instrumentului verbal (îmbogățirea limbii) era primordială.

Încercarea de a crea o poezie care să fie — după cum se exprima Asachi — „productul cel mai ales al cugetării" prin „ziceri elegante și armonioase" era stimulată, desigur, de lectura unor poeți ai literaturii romanice occidentale. Dar poezia română era la începutul secolului al XIX-lea încă în faza „copilăriei" și trebuia să i se facă „educația". Iată de ce I. H. Rădulescu susține că *traducerile* sînt și un izvor de șlefuire a limbii pentru a o face apță să servească drept expresie unei inspirații elevate a poeziei. După el, prin traduceri bune „intră în limbă toate frazurile și mijloacele de vorbire cele mai frumoase a deosebiților autori vestiți", cu influență hotărîtoare asupra literaturii noastre originale începătoare.

Pe scurt, putem preciza că la începutul secolului al XIX-lea, I. H. Rădulescu impune, direct sau indirect, o doctrină poetică asemănătoare cu aceea

[4] *Le parallélisme grammatical et ses aspects russes*, în Jakobson, 1973, p. 234 și urm.

Scanned with OKEN Scanner

a Pleiadei în Franța din a doua jumătate a secolului al XVI-lea. Principiile lui I. H. Rădulescu sînt: imitarea unor modele din culturi (în special moderne) cu veche tradiție; îmbogățirea vocabularului poetic; diferențierea stilului poetic — prin eleganță și armonie — de limbajul uzual și de limbajul prozei; introducerea unor genuri poetice noi și crearea unor stiluri adecvate.

Prin traduceri se precizau modelele de imitat. Lecțiile maeștrilor constituie indirect un fel de doctrină poetică. „Profesiunea" de poet cerea de la început respectarea unor reguli și principii de creație poetică. Procedeele poetice sînt, de aceea, mai mult imitate decît inventate. Primii noștri poeți moderni au împrumutat de la modelele lor mai întîi genurile acestora (sonetul, meditația, oda, satira, fabula, epistola etc.), care impuneau și stilul ce le caracteriza. Așa se instituie în mare măsură și un sistem de procedee poetice convenționale (epitetul general apreciativ, comparația hiperbolică, invocarea numelor mitologice sau de istorie antică etc.).

Gustul literar după 1830 se îndreaptă la noi îndeosebi în direcția *preromantismului* și *romantismului*, acesta din urmă definit de Philippe van Tieghem[5] drept continuare și lărgire a clasicismului.

La nivelul stilului se amestecă, așadar, procedee ale unor arte poetice diferite. Între 1830 și 1870, în limbajul poetic modern atitudinea stilistică se reflectă în categorii generale ca *împodobire* (*ornatus*) a exprimării, *eleganță* (lexic și sintaxă „mai frapante" în raport cu vocabularul și sintaxa limbajului uzual sau al prozei), *claritate* și *transparență* a imaginilor (precepte literare care descind din poetica și retorica lui Aristotel, cu prestigiu preponderent în doctrina clasică italiană sau franceză), *armonie*, însușiri ce caracterizează și pe primii poeți romantici ai altor literaturi.

Alecsandri a ferit caracterul național și modern al limbii poetice de pînă la Eminescu de ispita fie a arhaizării artificiale în manieră latinizantă, fie de ispita italienizării, îndreptînd îmbogățirea exprimării poetice spre surse autohtone, în speță folclorice. Alecsandri și Bolintineanu au introdus în mai mare măsură categoria modernă a *pitorescului* în poezie.

Marea și neașteptata noutate a poeziei lui Eminescu după 1870 este eliberarea creației poetice de canoane mai mult sau mai puțin rigide. Creația poetică a lui Eminescu nu mai depindea de reguli. Poetul crea reguli: lărgește sfera vocabularului poetic și a combinațiilor semantice; substituie versul declamatoriu cu versul *muzical*. Muzicalitatea, ca dominantă a versului, își subordonează întreaga lui structură.

3. Referindu-ne la muzicalitatea versului eminescian, am ajuns la problema analizei stilului în funcție de organizarea stilistică în jurul unei dominante „exterioare" esenței operei poetice — *picturalitatea*, *muzicalitatea*. Care sînt trăsăturile cuvîntului prin care se pot realiza picturalitatea și muzicalitatea?

Forma poetică poate fi cultivată mai mult sau mai puțin în direcția uneia dintre cele două dominante, după cum se exploatează una sau alta dintre trăsăturile limbajului ca *sistem de semne*. Este cunoscut faptul că după Aristotel cauza esențială care ar fi dat naștere poeziei, ca de altfel oricărei alte arte, este *imitația*, iar limbajul ar fi cel mai imitativ dintre mijloacele puse la dispoziția artistului, întrucît cuvintele sînt ele însele la origine *imitații*, iar *vocea, cea mai imitativă dintre însușirile noastre*. Pornind de aici, putem

[5] 1974, p. 158.

Scanned with OKEN Scanner

considera structura sonoră a versului ca primul şi cel mai vechi mijloc de realizare a unui limbaj de sugestie în poezie.

Unitate între o formă sonoră şi sens, cuvîntul are o funcţie *referenţială* şi colorat după specificul întrebuinţării lui, o funcţie *evocatoare*. Pe aceste două funcţii se sprijină în primul rînd, în poezie, funcţia cuvîntului „de zugrăvire" a realităţii. Poezia a şi fost denumită, de la Horaţiu la Lessing, după cum se ştie, *pictură grăitoare*, iar pictura, *poezie mută*.

Pe baza elementelor ei sonore, în primul rînd prin *ritm* — care constă în alternanţa silabelor dintr-un vers, după cum ritmul muzical este alternanţa sunetelor în timp sau ritmul coregrafic, alternanţa mişcărilor în timp — poezia a fost comparată cu muzica şi chiar cu dansul. Se ştie că Malherbe comparase proza cu mersul obişnuit, iar poezia cu dansul. Comparaţia revine şi la Paul Valéry.

Ilustrînd conceptul de *dominantă* în ansamblul artelor dintr-o anumită perioadă, R. Jakobson consideră că în arta Renaşterii dominanta, sumumul criteriilor estetice, era reprezentată de *artele vizuale*. Toate celelalte arte erau orientate spre artele vizuale şi se situau în scara valorilor după gradul de depărtare sau de apropiere de aceste arte. Dimpotrivă, în arta romantismului, suprema valoare era atribuită *muzicii*. Poezia îşi organizează şi ea versul muzical. Genul liric dezvoltă sau introduce specii noi: *romanţa*, *cîntecul*.

Orientarea poeziei spre artele vizuale sau spre muzică, are loc în epoci succesive. De aceea, perfecţionarea expresiei poetice trebuie urmărită, evident, în raport cu modificările conţinutului şi formei diferitelor arte şi al relaţiilor dintre ele în perioade distincte. Astfel, instrumentalismul muzical care se dezvoltă la sfîrşitul secolului al XIX-lea explică în poezia din aceeaşi perioadă specificul imaginilor muzicale ale simbolismului instrumentalist, promovat, după 1880 şi în literatura română, de Al. Macedonski. Muzicalitatea versului constă înainte de toate într-o pură *orchestrare* a sunetelor vocale (vocale şi consoane), cum a procedat rareori artificial şi Al. Macedonski. Poezia simbolistă şi postsimbolistă a lărgit sfera de realizare a unui limbaj de sugestie, în mare măsură şi sub influenţa unor arte din afara literaturii. Astfel, pictura se îndepărtează, de asemenea, de tradiţionala reprezentare a realităţii, pentru a deforma, spre exemplu, în direcţia visului sau pentru a nu vedea în ea decît pretextul unor jocuri de culori etc.

Începînd cu poezia simbolistă, aspectul fonic al versurilor devine sugestiv nu numai prin melodie, ci şi prin atribuirea unor valori simbolice intrinsece sunetelor. S-au atribuit astfel diferitelor vocale valori simbolice mai ales coloristice, pe baza unor legături între stimuli eterogeni (culori *calde*, *reci*, *violente*, pe de o parte, sunete *clare*, *înalte*, *joase*, *moi*, pe de altă parte). Se dă o largă întrebuinţare asociaţiilor sinestezice: O *pictură parfumată cu vibrări de violet* (Bacovia), *lavandă sonoră* (un termen auditiv trimite la trăsătura *„penetrant"* — Arghezi) etc. Se caută forţa poetică a cuvintelor în imprecizie sau nuanţă. Apar combinaţii de termeni (de exemplu cromatici) care nu „copiază" nimic, care nu sînt impuse tabloului din exterior. De asemenea, combinaţia termenilor de culori (de exemplu termen abstract plus nume de culoare) în poezia modernă nu mai corespunde în mod necesar unei legături reale, inseparabile dintre obiect şi culoare; citäm cîteva exemple din poezia lui Blaga: *verde imperiu*, *verde dor*, *verde poveste*, *jalea verde*, *verzile zodii*, *sărutul galben al morţii*. În asemenea asocieri, termenul coloristic nu ornamentează nici nu precizează substantivul pe care-l determină; dimpotrivă, el ambiguizează semnificaţia şi înstrăinează obiectul „sporindu-i taina".

Scanned with OKEN Scanner

Începînd cu poezia simbolistă mai ales, însuşirile cromatice (de exemplu rozul în poezia lui Macedonski, violetul în poezia lui Bacovia, galbenul în poezia celor mai mulţi poeţi simbolişti), la care se adaugă cele de luminozitate (de ex. în poezia lui L. Blaga, Ioan Alexandrescu), funcţionează ca *reflexe* ale obiectului de la care provin, perceput[6] deci prin efectele lui coloristice sau de luminozitate. Adeseori, ca în poezia lui L. Blaga, asemenea reflexe sînt proiectate în spaţiu, atingînd toate obiectele, parcă din surse necunoscute. Astfel, poezia *Lumina raiului* este construită în esenţă pe acest tip de imagini-reflex. Poezia se încheie cu versurile: *Ca un eretic stau pe gînduri şi mă-ntreb; // De unde-şi are raiul — / lumina? — Ştiu: îl luminează iadul / cu flăcările luil* Iată o imagine-reflex a luminii în poezia lui T. Arghezi: *E pardosită lumea cu lumină, / Ca o biserică de fum şi de răşină, / Şi oamenii, de ceruri beţi, / Se leagănă-n stihare de profeţi* (*Vînt de toamnă*) sau în poezia lui Ioan Alexandru: *Lumină lină lini lumini / Răsar din codri mari de crini // Lumină lină cuib de ceară / Scorburi cu miere milenară / De dincolo de lumi venind / Şi niciodată poposind / Un răsărit ce nu se mai termină / Lină lumină din lumină lină.*

Imaginile-reflex sînt, de obicei, expresii *metonimice* ale eului poetic, ale zbuciumului sufletesc, ale neliniştii poetului (de ex. la poeţii simbolişti), ale misterului cosmic, al miraculosului din lucruri (de ex. la Lucian Blaga) etc. Astfel, în poezia *Amurg violet* de G. Bacovia, construită pe o imagine-reflex de substanţă coloristică, „descrierea" maschează „eroul liric" a cărui marcă directă (pers. I) lipseşte. Integrate unui limbaj de sugestie, în poezia modernă, *metonimiile* reflectă relaţii complexe, ascunse între obiecte şi se manifestă, de obicei, ca şi metaforele, prin combinaţii de cuvinte care realizează anomalii semantice de grade şi tipuri diferite. Metonimia nu este eliminată de metaforă în evoluţia limbajului poetic modern. Cele două figuri coexistă, îşi schimbă numai conţinutul, forma şi funcţia în raport cu modificarea dominantei stilistice: trecerea de la *narativism* şi *descriptivism* la *sugestivitate*, adică de la funcţia de *comunicare* sau de *reprezentare* (prin imagini) a limbajului la funcţia lui de *simbolizare*.

4. În cercetarea evoluţiei unui stil, dominanta are o importanţă deosebită. Reiese şi din ilustrările de mai sus că un stil nu înseamnă o sumă de procedee, iar evoluţia lui nu se reduce la substituirea unui procedeu prin altul (R. Jakobson). Un stil înseamnă o ierarhie de procedee, iar evoluţia lui presupune modificarea dominantei care-i determină organizarea (structura).

---

[6] Chiar dacă vedem obiectul, el rămîne în ultimul plan.

Scanned with OKEN Scanner

Szabo Zoltan
(Universitatea „Babeş-Bolyai", Cluj-Napoca)

IMPORTANŢA SEMANTICII TEXTULUI PENTRU STILISTICĂ

1. După o dezvoltare rapidă în ultimele două decenii, semantica îşi găseşte domenii noi în lingvistica textului, unde din diferite motive interne, specifice, continuă să dea rezultate noi. Aceste rezultate, prin legătura bine cunoscută a stilisticii cu semantica, îmbogăţesc şi ştiinţa stilului, deschid noi posibilităţi pentru analiza minuţioasă a faptelor stilistice, pentru cristalizarea concepţiilor şi metodelor stilistice noi.

Pentru a putea aprecia aceste rezultate, mai întîi trebuie să prezentăm statutul semanticii în cadrul diferitelor teorii ale textului. Desigur că acest statut depinde de concepţiile lingvistice care stau la baza acestor teorii în cadrul lingvisticii textului, deoarece cîte teorii ale textului există, atîtea păreri despre conţinutul, importanţa şi încadrarea semanticii în sistemul compartimentelor lingvisticii textului. Din acest punct de vedere putem să distingem următoarele concepţii referitoare la statutul semanticii în cadrul teoriilor textului.

(1) Pe lîngă fonetică, sintaxă, lexicologie, semantica este o parte a gramaticii textului[1]. Lingvistica textului constă din gramatica textului şi semantica textului[2]. După părerea lui H. Weinrich lingvistica textului se împarte în semantică şi sintaxă[3]. După una din concepţiile lui S. J. Petöfi, semantica textului este concepută ca fiind cu mult mai cuprinzătoare deoarece analiza semantică a textului este obligatorie la aproape fiecare nivel al structurii textului operei literare (de ex. structura lexicală, gramaticală, cea a compoziţiei etc.)[4]. După concepţiile bazate pe teoria generativă, semantica este un component al bazei textului[5]. După funcţia sa, pe care o are în analiza textelor, semantica este concepută de J. S. Schmidt ca ceva identic cu lingvistica textului însăşi, toate compartimentele acesteia fiind subordonate semanticii. În formula lui Schmidt semantica apare ca un compartiment suprapus sintaxei: teoria textului → semantica textului → gramatica textului (sintaxă)[6].

(2) În ultimul timp se vorbeşte din ce în ce mai mult despre o semantică a textului legată de logica textului, a cărei bază este logica modală şi teoria adevărului[7]. După o altă părere, semantica textului poate fi încadrată în

---

[1] V., de ex., T. van Dijk, J. Ihwe, J. S. Petöfi, H. Rieser, 1971, p. 3.
[2] V., de ex., J. S. Petöfi, 1975, p. 9.
[3] H. Weinrich, 1967.
[4] J. S. Petöfi, 1968.
[5] V., de ex., T. van Dijk, *Neuere Entwicklungen in der literarischen Semantik*, în S. J. Schmidt (Ed.), 1970.
[6] *Texttheorie*, München, 1973, p. 23.
[7] V., de ex., T. van Dijk, 1973.
[8] Horányi Özséb, 1976.

Scanned with OKEN Scanner

semiotica vizuală şi ca atare este disciplina cea mai importantă în studierea mesajelor duble: textuale şi iconice[8].

2. Desigur, nu fiecare dintre aceste concepţii are aceeaşi importanţă pentru stilistică. Unele nu dau dovadă de o mare productivitate. Altele, însă, cum vom vedea, asigură criterii care pot fi aplicate cu mare folos pentru cercetarea stilului.

Neavînd timp destul, trebuie să renunţăm la aprecierea fiecărei concepţii. În mod foarte condensat vom putea prezenta ultimele două concepţii, semantica logică a textului, precum şi semantica mesajelor duble, în primul rînd, pentru că ele conţin cele mai multe noutăţi, atît din punct de vedere semantic, cît şi din cel stilistic.

3. Cum am arătat deja, în ultimii ani în lingvistica textului s-a format o nouă semantică a textului, care fiind legată de aşa numită logică a textului îşi are rădăcinile în logica modală şi teoria adevărului[9]. Ca o urmare firească a acestei îmbinări, în prezent semantica textului, ca şi acea a elementelor lexicale şi sintactice, se află într-o situaţie mai bună decît oricînd în trecut, datorită faptului că, după părerea lui L. Doležel, s-a umplut golul dintre semantica limbii şi semantica logicii[10]. Ambele tind spre descoperirea structurilor semantice de bază cu ajutorul cărora vom putea explica sensurile unităţilor lingvistice. De altfel, această logică este foarte apropiată de teoria generativă deoarece, cum reiese şi din părerea lui Hintikka, semantica logică, ca un model explicativ ar putea scoate în evidenţă o logică de adîncime, care ar sta la baza realităţilor complexe ale întrebuinţării curente a cuvintelor[11].

După criteriile acestei logici, cea mai importantă sarcină a gramaticii textului este reconstruirea relaţiilor semantice existente între secvenţele de propoziţii, precum şi explicarea trăsăturilor semantice ale textelor pentru care ele pot fi considerate ca fiind coerente.

4. Această semantică logică a textului apare cu cea mai mare productivitate în cercetarea imaginilor poetice. Aşa de ex. metafora în cadrul acestei semantici este pusă într-o cu totul altă lumină decît în trecut. Van Dijk, în studiul său despre discursul metaforic, porneşte de la faptul că, în conformitate cu semantica logică şi teoria adevărului, o propoziţie metaforică violează principiile adevărului[12]. Dar în ciuda acestei violări, scriitorul presupune că partenerul său cunoaşte intenţia sa referitoare la sensul propoziţiei.

Interpretarea bivalentă a unei astfel de propoziţii depinde, după tezele semanticii logice elaborate de Van Dijk[13], de aşa-numita specificare (sau triere, sortare), de o funcţie logică, prin care atribuim fiecărei predicaţii (cu termenul luat din această logică) o regiune a spaţiului logic. Acest spaţiu logic constă din trăsături abstracte care pot sau nu pot fi aplicate la obiectele posibile. Aşa de ex. cuvîntul *bolnav* poate fi aplicat la obiectul *băiat*, deoarece face parte din regiunea obiectelor care au anumite trăsături necesare pentru a se putea susţine că este sănătos sau bolnav. Dar nu se poate spune acelaşi lucru despre *masă* şi *bolnav* sau *fată* şi *floare*.

Deşi această argumentare a lui Van Dijk se aseamănă mult cu interpretarea metaforei în semantica compoziţională (Katz, Fodor, Weinrich etc.),

---

[9] V. nota 7.
[10] L. Doležel, 1976, p. 131.
[11] Hintikka, 1969, p. 5.
[12] V., de ex., T. van Dijk, 1975, p. 173—198; Tzvetan Todorov, 1966, p. 100—123.
[13] *Op. cit.* (v. nota 12).

Scanned with OKEN Scanner

bine cunoscută de noi, totuşi diferă în explicarea incompatibilităţii. În conformitate cu tezele semanticii logice şi logicii textului, după care legătura dintre două propoziţii succesive este concepută ca un silogism, aprecierea unei propoziţii metaforice depinde de interpretarea sensului propoziţiei precedente. În acest fel, dacă sensul propoziţiei metaforice nu este fals, regiunea logică a unei predicaţii devenită problematică după teoria adevărului, se extinde în aşa fel încît regiunea logică într-un text dat va conţine de ex. nu numai *flori*, ci şi *fete*. În acest caz formula logicii „dacă... atunci", exprimînd condiţia adevărului, înseamnă că adevărul poate fi demonstrat, dacă concluzia este adevărată în toate cuvintele 'alese' după o funcţie bazată pe adevărul antecedentului.

Tot Van Dijk ne atrage atenţia şi asupra faptului foarte important pentru stilistică, că există un anumit număr de trăsături formale ale metaforei, care redau aceste aspecte ale interpretării condiţionării adevărului. Aceste trăsături formale corespund unei propoziţii secundare condiţionale de tipul „dacă — atunci", deci metafora „florile au zîmbit" poate fi reformulată în felul următor:

Dacă florile ar fi fete, atunci ele ar zîmbi.

Dacă florile ar fi ca şi fetele, atunci ele ar zîmbi.

Dacă florile ar fi fiinţe vii ca şi fetele, atunci ele ar zîmbi.

Faţă de alte concepţii, după care metafora este o comparaţie prescurtată (poetica antică) sau că este rezultatul transformării unei structuri de adîncime care conţine o structură logică, abstractă a unei comparaţii implicite (Van Dijk), deci X este asemănător cu Y → Ø·Ø Y (ştergerea elementelor „X este asemănător cu")[14], cum reiese din interpretarea semanticii textului prezentată mai sus, metafora este o propoziţie condiţională de tipul „dacă — atunci" în care anumite părţi sînt şterse.

5. Semantica textului mai asigură posibilităţi productive într-un domeniu care a fost puţin studiat pînă acuma în stilistică. Ne gîndim la factorii naraţiei, cum ar fi tema, personajele, diferitele situaţii, precum şi acţiunea cu reţeaua spaţială, temporală şi cauzală a evenimentelor. Aceşti factori au fost studiaţi în trecut numai de ştiinţa literară; dar astăzi fiind consideraţi şi ca factori de organizare a textului, au intrat şi în sfera de preocupare a stilisticii.

Pe baza factorilor amintiţi, vom putea structura elementele naraţiunii şi descrierii într-un mod mai evident. Vom putea avea avantajul de a descoperi şi cerceta aceste elemente narative, care în trecut au fost separate şi izolate în microcontextul frazei, în macrocontextul episodului sau în morfologie şi lexic. Pe baza semanticii textului, însă, putem să studiem procedee diferite în cadrul aceleiaşi funcţionalităţi, după utilitatea şi finalitatea lor estetică şi stilistică.

6. Dar ca să putem vedea şi mai clar şi mai concret importanţa semanticii textului pentru stilistică, m-aş ocupa de un singur factor, de timp, care în organizarea evenimentului epic face parte din organizarea în succesiune. După W. Köck conceptul de timp, respectiv dimensiunea temporală a unui text este legată de semantica temporală implicită (sensurile referitoare la timp ale lexemelor) şi semantica temporală explicită (categoriile gramaticale de timp)[15].

---

[14] T. van Dijk, 1972, p. 251—252.
[15] W. Köck, 1973.

Scanned with OKEN Scanner

Tot Köck încearcă să definească sub acest aspect şi conceptul de text. În accepţia lui Köck textul este o secvenţă structurată a semnelor lingvistice, deci o trăsătură esenţială a textului este aranjarea definitivă, lineară, succesivă, adică temporală a elementelor constitutive[16]. Köck vorbeşte şi despre faptul că încă retorica antică implică problema importantă a ordonării randamentului semnelor pentru o eficienţă maximă relativ la un scop dat avînd în vedere atît restricţiile elementare ale canalului de utilizare (cum se spunea: „quantum satis est"), cît şi structura atotcuprinzătoare a sistemului de experienţă ce trebuie reconstituit la receptor potrivit termenului latinesc *dispositio*, deci „structurare, ordonare, aranjare", implicînd şi termenul *ordo* ce poate fi natural sau artificial. Înfăptuirea unor astfel de principii ale folosirii efective a timpului poate fi observată în fiecare text, care are ca scop comunicativ convingerea.

După cum reiese din cele spuse, timpul, legat de semantica temporală a textului, face parte din organizarea în succesiune a textului. În acest fel, structura de timp a avalanşei informaţiilor prelucrate şi de fenomene extralingvistice (după Köck de sistemul numit „omul-lume") are legături şi cu biologia şi cu psihologia. Din aceste legături provin efecte stilistice. Putem deci afirma că şi timpul îşi are originea în viteza specifică a prelucrării informaţiilor ce depinde de condiţia cinetică şi de cantitatea informaţiilor. Aşadar, caracterul „curgător" al stilului poate fi definit în mod mai adecvat şi cercetat în mod experimental numai cu referiri la ceea ce este numit de Köck „modelul intern al lumii externe". Viteza maximă sau minimă a concretizării unui text stă în corelaţie cu efectul său stilistic, ceea ce are întotdeauna un caracter individual... Din acest motiv nu prea putem formula legi generale pentru aprecierea stilistică.

7. Cunoaştem cîteva studii care au în vedere semantica textului nu numai în contextul verbal, ci şi cel vizual[17]. Aceste studii se ocupă de analiza semantică a unui text şi unei picturi, în cele mai multe cazuri, analiza se referă la cîte o caligramă şi nu se omite nici cercetarea efectului stilistic.

Analiza are în vedere două mesaje paralele, concordante: cel textual şi cel iconic. În unele cazuri, cele două mesaje nu fac parte din aceeaşi unitate de comunicare. Max Imdahl în studiul său despre sintaxa şi semantica imaginii[18], descrie în detalii o miniatură dintr-un codice din secolul al X-lea şi are în vedere şi textul interpretării acestei miniaturi.

Dar mult mai mult ne spun poeziile în care cele două mesaje fac parte din aceeaşi unitate de comunicare, deci textul reprezintă o poezie-pictură, o caligramă. Aşa de ex. G. Longree analizează caligrama lui Apollinaire „La mandoline, l'oeillet et le bambou"[19], iar Zsilka Tibor descrie poezia lui Illyés Gyula „Újévi ablak" (Fereastră de anul nou)[20]. Ambii autori analizează poezia, în primul rînd, din punct de vedere semantic. Desigur, din aceste analize putem să tragem şi cîteva concluzii de natură stilistică.

În cele două poezii mesajul textual şi cel iconic coincid, deoarece cuvintele sînt aşezate în prima poezie în forma unei mandoline, a unei garoafe şi unei pipe de bambus, iar în a doua poezie aşezarea cuvintelor conturează forma unei ferestre cu trei stinghii şi fulgi de zăpadă, ninsoarea. Deci cu-

---

[16] *Op. cit.*, p. 184.
[17] V., de ex., R. Barthes, 1964, 4; U. Eco, 1970, 15; R. Koch, 1955; Massin, 1970.
[18] M. Imdahl, 1970.
[19] G. Longree, 1976, p. 64—84.
[20] Zsilka Tibor, 1974.

Scanned with OKEN Scanner

vintele în aceste mesaje mixte au şi rolul de a contura cu literele lor forma unei imagini. Mesajul iconic este compus, propriu-zis, dintr-un text. Desenul ar dispare, dacă nu ar exista textul. Desenul, pictura au sensuri multiple. În poezia lui Apollinaire sînt destul de evidente sensurile simbolice legate de plăcere, bucurie, delectare, iar în cealaltă poezie se exprimă un conţinut emoţional: dispoziţia de anul nou. Textul, însă, serveşte ca un filtru pentru selectare sensurilor relevante ale mesajului iconic, indică sensurile morfografice intenţionate de poet.

Cum reiese din cele spuse, analiza semantică şi stilistică a caligramelor cere colaborarea următoarelor discipline: (1) semiotica vizuală, (2) semantica şi sintaxa imaginii elaborată de Imdahl care are în vedere toate tipurile de imagini, deci atît cele verbale, cît şi cele nonverbale, (3) o teorie specială a receptării, deoarece interpretarea caligramelor necesită o lectură specială, caracteristică mesajelor duble.

8. În analizele caligramelor am putut vedea că din punct de vedere semantic caligramele conţin trei feluri de legături: (1) raportul dintre elementele grafice ale desenului, (2) raportul dintre cuvînt şi desen, (3) raportul dintre sensurile lingvistice ale elementelor desenului.

De fapt, tocmai din aceste trei raporturi provine, ceea ce ne interesează mai de aproape, efectul stilistic. În lumina analizelor acestor mesaje duble putem revizui sau, cel puţin, reafirma pe o bază mai solidă motivele cu ajutorul cărora am explicat pînă astăzi mecanismul efectului stilistic al imaginilor poetice şi al efectului analog cu cel stilistic al picturilor, desenelor. Aşa de ex. putem afirma că expresivitatea unui semn iconic depinde (1) de reducerea entităţii percepute la enumerarea trăsăturilor distinctive şi (2) de respingerea detaliilor considerate ca fiind redundante, ca fiind de prisos. Pictura grafică compusă din cuvinte ca şi imaginea poetică textuală trebuie să redea obiectul perceput în mod global şi trebuie ca elementele sale constitutive să fie evidenţiate ca raporturi care corespund formării perceptibilităţii realului, adevărului.

La aceste concluzii le mai putem adăuga şi pe acelea care pot fi formulate pe baza concepţiilor semanticii textului, prezentată mai înainte, şi anume (1) că stilul are nu numai o funcţie expresivă, ci şi una de organizare, de construire a textului, şi (2) că stilul conţine ceva şi din sensul textului.

Scanned with OKEN Scanner

Eugen Câmpeanu
(Universitatea „Babeș-Bolyai", Cluj-Napoca)

STILISTICA PRONUMELUI. ÎN LOC DE ALTE PREMISE ALE UNEI POSIBILE CERCETĂRI.
Medalion lingvistic

Ei

Cărei *Ei?!* Aș putea alege, desigur, un nume propriu de persoană, spre care simțirea necuprinsă în vorbe a celor mai mulți se îndreaptă în primul rînd. Și cîte trecute amintiri și viitoare speranțe nu mi-ar deștepta Ea, aceasta, cea mai neînchipuită ființă din lume, unică! Dar tocmai pentru aceea, ca s-o las adînc ascunsă înăuntrul sufletului meu, aș putea deopotrivă[1] s-o cufund în rîndul tuturora, al nemărturisitelor anonime. Uitîndu-i pentru o clipă numele, aș regăsi-o alături de celelalte, cu trupul învești mîntat de îmbrăcămintea unui substantiv comun, ca sub rasa unui ordin călugăresc. Afară doar dacă nu voi prinde în mîinile înfierbîntate de căutări himera unei existențe, cea mai ingenuă abstracțiune a unei alte existențe. Căci sub numele Ei se pot ascunde deopotrivă de bine toate. Și chiar de nu se află nimeni[2], ea tot există, pură, lipsită de haine și corp, imaterială, nici măcar prinsă în cheagul unui concept[3], într-o sublimare de apoteoză, ca un simbol[4]. Un simbol al feminității, dar nu al femeii, între mine și ea rămînînd întotdeauna spațiul unei alte persoane. Este mereu ea și totuși alta; la fiecare reîntîlnire aduce prospețimea unor noi miresme de pe cîmpiile vrăjite ale gîndului și ale vorbei, astfel că niciodată nu este ea însăși[5], pentru că niciodată nu se dezminte pe sine. Veșnică rămîne doar nedespărțita[6] fugă a celor două, a celor doi, între ființă și neființă, ca un joc de-a v-ați ascunsălea.

Oricum ar fi jocul, oricine s-ar prinde în el, din ridicarea degetului[7] sau din mișcările feței[8] partenerii își fixează locurile, ca niște puncte cardinale

---

[1] Maria Manoliu Manea, 1968, p. 207, apreciază că „substitutele sînt pe jumătate nume comune și pe jumătate nume proprii".

[2] Pronumele poate substitui orice fel de substantiv, propriu sau comun, concret ori abstract, ba mai mult decît atît, „obiecte ce nu posedă nume pot fi denumite prin pronume" (Viggo Bröndal, 1948, p. 40).

[3] Id., *ibid.*, p. 41: „...pronumele sînt lipsite de conținut conceptual special care caracterizează numele; ele sînt din acest punct de vedere goale, generale, simple forme".

[4] Tot mai mult se vorbește despre caracterul „pur morfematic" (L. Hjelmslev, 1937, p. 52, 54) al pronumelor.

[5] Nici chiar într-o simplă repetiție imediată valoarea formei repetate nu poate fi acoperită absolut total de a celei precedente.

[6] „Pronumele nu sînt altceva decît unități gramaticale de relație" (Roman Jakobson, 1972, p. 367—368).

[7] Despre funcția indicativă, deictică a pronumelui, alături de cea anaforică, vorbesc mulți autori. Pornind de la cea dintîi, B. Terracini, 1957, p. 138, întrevede în pronume elementul „care schițează perspectiva situației și a propoziției". Carla Schick, 1960, p. 136—137, consideră că funcția indicativă e „mai pronunțată la singular decît la plural, la prima și apoi la a doua persoană, decît la a treia".

[8] Dacă în comunicarea orală se întrebuințează și mimica și gesturile, pentru îmbogățirea expresiei și economisirea timpului, locul acestora în scris îl iau mai ales pronumele (Vezi Tatiana Slama-Cazacu, 1959, p. 262).

ale substituției, stabilind repere și ierarhii din țesătura cărora nimeni și nimica nu poate scăpa. Definitiv. Sub strînsa haină a unei vorbuliță, zăvorît și enigmatic, ca puiul de găină sub găoacea oului, viitorul așteaptă să i se dea drumul[9]. Și-abia atunci imaginea prinde contururi, se coagulează, umplînd rosturile mai adînci ale unei perspective, uneori infinite[10]. Pentru mine mai mult decît pentru tine, iar pentru tine mai mult decît pentru el sau oricare altul[11].

Împărțind lumea între mine și noi, în sihăstria unuia sau în forfota mulțimii, între acesta și acela, primul prins de mîneca hainei, al doilea arătat doar cu degetul, între unul și altul, din nelămurirea cărora se hrănește împotrivirea lor, între întrebătorul cine, mereu ispitit să afle tainele, și cel care, oricare ar fi el, răspunde, descoperind sau descoperindu-se, în toate asemenea împrejurări și încă multe altele, miticul cuvînt condensează[12] expresia pînă la sublimare, lăsînd însă nealterată puritatea semnificației lui. Cu bogăția de nuanțe ce se iscă necontenit din învălmășelile graiului, pentru cîte un cuvînt sau pentru mai multe laolaltă, ori numai cîte două[13].

Față de nemăsurata lor forță de cuprindere, termenii acestui sistem egocentric sînt atît de puțini încît îi poți bine prinde în strînsura pumnului. Ai unui sistem[14], pentru că, dincolo de ceea ce acoperă ei ori evocă, mai presus de orice este trăinicia sentimentelor ce-i leagă într-un destin comun, de veacuri și milenii chiar. Conștiința unei convietuiri afirmată pînă la halucinație, căci ori de cîteori numești pe unul sau doar te gîndești la el se înfiripă altul sau toți ceilalți îți apar înaintea ochilor[15]. Și, rînd pe rînd, clipă de clipă, fiecare poate dobîndi primatul față de cei de-o fire cu el. Nu e o

---

[9] „În pronume nu există reprezentare intuitivă, nu rămîne decît o reprezentare potențială" (Louis Hjelmslev; 1937, p. 51).

[10] Comentînd un text poetic medieval, Lucia Vaina-Pușcă, 1974, p. 136, stabilește, în acord cu evoluția povestirii și printr-o înțelegere dinamică a raportului de persoană, între *eu* și *ea* limitele maxime ale celor două axe pronominale intersectate: fiecare evoluează, dar pornind de la valoarea opusă celeilalte, de la $-\infty$ (respectiv $+\infty$) la $+\infty$ (respectiv $-\infty$), descendent sau ascendent, punctul lor de intersecție fiind zero, o stare de relativ echilibru.

[11] Teoria receptării diferite a actului comunicativ și în dependență de raportul de persoană exprimat sau implicat a găsit largi aplicații și în interpretarea structurii stilistice a celor trei genuri literare: liric, dramatic și epic. Vezi în acest sens: G. Devoto, 1962, p. 59 ș. u.; Benvenuto Terracini, 1966, p. 360 ș. u.; T. Vianu, vol. I, 1970, p. 268 ș. u.; Liviu Rusu, 1969, passim; Silvian Iosifescu, 1970, passim.

[12] Concentrarea exprimării, în favoarea clarității ei, prin diverse pronume confirmă ideea caracterului formalizant, situațional și relațional, gramatical al acestei clase.

[13] Raportate la contextele în care apar în calitatea lor de substitute, pronumele pot fi surprinse fie cu un conținut polivalent sudat doar de caracterul pronumelui respectiv, într-o polisemie (vezi și Marin Bucă, Ivan Evseev, 1976, p. 33) deci sui-generis, fie concurînd pentru exprimarea aceluiași conținut, nuanțat sinonimic de diversitatea pronumelor participante, fie într-o relație antitetică, alcătuită din corelația a două pronume ori a unuia raportat la celelalte. Marin Bucă, Ivan Evseev, 1976, p. 148, așează în rîndul cuvintelor cu „sensuri opuse" și pronumele *nimic* — *tot*. Pentru noi însă opoziția este generală între termenii sistemului pronominal. Despre existența unui raport adversativ exprimat pronominal vorbește și G. I. Tohăneanu, 1976, p. 211.

[14] Atît funcțiile logice cît și cele expresive ale pronumelor pot fi explicate satisfăcător numai dacă se are în vedere caracterul sistematic, relațional. Ideea a generat chiar titlul unei cărți: *Sistematica substitutelor*...

[15] Continuînd ideea expusă în notele precedente, putem remarca aici că relația asociativ-antitetică are un mod de manifestare specific clasei pronominale tocmai prin aceea că ea întrunește un număr mic de termeni, dar îi așează într-o conexiune puterhic marcată. Ei sînt grupați într-o ierarhie asociativ-antitetică mobilă, în funcție de context, ierarhie ce gradează toți termenii sistemului pronominal. Ne-am putea-o imagina și sub forma unor cercuri concentrice, plasînd în nucleu relația antitetică cea mai evidentă.

Scanned with OKEN Scanner

simplă posibilitate latentă. În orice rostire a graiului ea cunoaşte fiorii împlinirii.

Indiferent de ceea ce primesc de la alţii, fără cel mai mic gest de împotrivire, şi pierd tot atît de repede, uitînd pînă şi memoria lucrului avut, ele nu-şi neagă niciodată identitatea, apartenenţa la mica familie a substituenţilor. Îşi cară în spinare, ca melcul cochilia, puţina dar nedespărţita lor zestre părintească. Şi sînt mai bogaţi decît bogaţii în umila lor sărăcie[16].

Averea lor nu se măsoară cu ochiul, nu dobîndeşte niciodată, privită în sine însăşi, materialitatea obiectului pe care îl reprezintă; şi nici cel puţin reflexul unei substanţe. Descărnate, purificate de pămîntesc şi accidental, cuvintele, restrînse uneori în limitele unui singur sunet nici măcar silabic, fac să vibreze straturi adînci ale conştiinţei umane, ale eului, dînd reperelor logice ale comunicării ecoul trăirilor interioare[17]. Cu atît mai rafinate, mai subtilizate cu cît receptorul se află în posesia unei capacităţi mai mari de abstractizare, concordante cu instrumentul său de comunicare[18]. Vorbitorului anonim i se substituie atunci poetul, şi interpretul său, iar expresia limbii devine poezia ei.

În orice cuvînt realitatea se reflectă prelucrată, esenţializată, restrînsă la sensuri şi raporturi minime, dar suficiente înţelegerii. Cu atît mai mult în cel ce substituie cuvîntul. Definirea este aici o ipostază a convenienţei între un minim de doi termeni, în timp ce nedeterminarea îşi redescoperă climatul ei firesc, navigînd spre orizonturile fără de hotare ale eternităţii, unde nimeni nu domneşte în împărăţia lui nimica. La adăpostul unei umbre, echivocul şi ambiguitatea îşi pot diminua sau spori densitatea, la fel precum şi alte semnificaţii ale cuvîntului cresc între aceleaşi limite ale unui conţinut specific, conţinut ce nu are nevoie de concursul figuraţiei, pentru că aici expresia proprie devine mai penetrantă şi mai gravă decît orice joc al celei mai fecunde imaginaţii[19].

Jocul se-nfiripă însă mereu din împerecherea sunetelor şi din căderea lor ritmică. De la nici o silabă întreagă, ci doar crîmpeiul sonor ce-o deschide sau în care i se stinge fiinţa-i, şi pînă la fieştecare compus pentasilabic, dincolo de care tradiţia spune că, o dată cu muzica, încetează şi poezia[20], chintesenţă a artelor, melodia îşi sprijină inflexiunile pe instrumentele sale de o rezonanţă distinctivă extrem de clară[21]. Execuţia partiturii este mereu punctată de relieful notelor pronominale, care fac să vibreze straturi diferite ale conştiinţei umane.

---

[16] Ne gîndim la avantajul expresiv pe care îl au în unele contexte pronumele în raport cu substantivele substituite. Acesta îşi are originea în reducerea caracterului polivalent, uneori pînă la monovalenţă, al pronumelui, ceea ce are drept consecinţă posibilitatea afirmării cu maximă evidenţă a funcţiei conţinute. Observaţia o făcea şi G. Ibrăileanu, în *Adela*, în legătură cu pronumele *ea*, care poate să concentreze „întreaga conştiinţă asupra femeii, pînă la halucinaţie".

[17] Tatiana Slama-Cazacu, 1969, p. 257, vorbeşte despre interiorizarea progresivă a limbajului copilului, proces ce se reflectă şi în modul de însuşire şi utilizare a pronumelor de către copii.

[18] De aceea, multe dintre valorile stilistice create prin mijloace pronominale solicită o competenţă lingvistică deosebită.

[19] Pronumele ilustrează, în mod strălucit e adevărat, una din ipostazele fundamentale ale limbajului, aceea de a fi „o metaforă a realităţii" (Eugen Dorcescu, f.a., p. 79).

[20] Aprecierea acestei dimensiuni poetice limită este, desigur, aproximativă şi arbitrară. Astfel, de exemplu, într-unul din cîntecele sale, cunoscutul cîntăreţ italian Gianni Morandi exploata resursele expresive intonaţionale ale unui cuvînt de opt silabe: *appassionatamente*.

[21] Ne gîndim atît la structura fonetică, cît şi la conţinutul specific al pronumelor.

Scanned with OKEN Scanner

Intr-o relaţie contextuală ce, confirmînd conexiunea ca permanenţă lingvistică, îi acordă acesteia atributul unei dependenţe majore, efect al constrîngerii semantice[22] proprii clasei în discuţie. Minusurile înregistrate pe linia conţinutului se transformă, datorită specificităţii lor, în tot atîtea avantaje stilistice ale expresiei. Lipsindu-i un conţinut semantic, stabil şi independent, pronumele şi-l caută oriunde l-ar putea găsi, deşi el ştie foarte bine că nu e decît o amăgire ceea ce a prins în mîinile febrile ale eternei căutări. Doar cît respiri şi o nouă inevitabilă reîntîlnire cu el însuşi îl obligă fie să repete confirmarea aceluiaşi conţinut, de obicei într-o altă ipostază sintactică, fie să abandoneze o semnificaţie, efemeră ca un licărit de stea, în schimbul alteia, nu de mai lungă durată decît aceea ce-o precedă. Şi într-o împrejurare şi într-alta, pronumele conexează şi actualizează termeni ai unui discurs închegat, plusînd informaţia nu numai cu ceea ce rezultă implicit din orice iteraţie, ci, mai ales, marcînd-o cu însemnele unei existenţe esenţiale, în spatele căreia inima bate tot atît de tare ca zvîcnirile creierului iar conştiinţa individului sau a colectivităţii se afirmă în notele unei subiectivităţi acute[23].

Legat cu mii de fire de contextul ce-i dă viaţă, pronumele îi acordă în schimb acestuia privilegiul unor conexiuni de o rară forţă evocatoare şi sugestivă, îndemnînd imaginaţia şi sensibilitatea noastră să caute şi apoi să regăsească termenii reprezentării favorizate. Dinamica textului, încărcată de tensiune, se transmite imaginii, prelungită în spaţiu şi adîncită în timp dincolo de materialitatea expresiei, ipostaza simbolică fiind receptată aici cu constanţa şi claritatea unei certitudini.

Aşezat în locul unui nume, pronumele nu poate decît să-l urmeze. Dar o face uneori apărînd abia după ce vorbele s-au rostogolit sonore pe întinsul ori încîlciturile frazei. Întîlnirea trezeşte atunci ecourile îndepărtate ale aducerii aminte. Cel mai adesea însă el i se alătură numelui la fel precum cămaşa se alipeşte trupului sau ca o umbră ce trece cînd înainte cînd înapoi, în funcţie de sursa de lumină, cu legeritatea felinei. În nuanţări ce ţin de apăsarea arcuşului pe strune, pronumele îşi strigă acum chemarea cu toată tăria unei conştiinţe specifice nealterate, proiectată nemijlocit asupra termenului regent. Doar într-o singură, altă ipostază strigătul lui devine mai penetrant ca oricînd, clătinînd bolţi nevăzute, ca-ntr-o prefacere demiurgică, în care glasul creatorului este receptat cu fiorul nocturn al ţipătului singuratic de cucuvea: Sînt eu![24]

Omniprezent în vorbirea oamenilor, în toate categoriile şi mediile sociale, caracterizînd individualităţi şi colectivităţi[25], memoria pronumelui e mult mai veche decît aceea a primului român, dar în graiul românilor de astăzi mileniile vîrstei se regăsesc transformate în sprinteneala cu care pronumele participă la înlănţuirea cuvintelor, în modalităţile şi nuanţele pronominalizării. Abia rostit ca o pîlpîire, alteori e apăsat de povara sonoră a unei silabe în-

---

[22] Vezi Jean Cohen, 1966, p. 166 şi T. Cazacu, 1954, p. 236.

[23] Afirmarea maximă a subiectivităţii prin pronume ne dă posibilitatea unei exemplificări cu totul neobişnuite. Nu numai prin conţinut, ci şi prin structura sa fonetică, pronumele personal de persoana întîi singular cîştigă o asemenea valoare, materializată în poezia lui Al. Philippide, *Tainicul ţel*, din ciclul *Monolog în Babilon*, printr-o autentică funcţie onomatopeică: *Şi peste toat-această hărmălaie, / Pornită vifor împrejurul meu, / O vorbă s-auzea ţişnind mereu / Ca ţipătul nătîng de cucuvaie / Din toate gurile: Eu! Eu! Eu! Eu!*

[24] Despre o potenţare absolută chiar a raportului de persoană vorbeşte şi Lucia Vaina-Puşcă, 1974, p. 136—137.

[25] Vezi Bela Kelemen, 1964, precum şi: Valeriu Şuteu, 1959; Constant Maneca, 1966; Luiza Seche, 1974.

Scanned with OKEN Scanner

tregi ori se leagănă în succesiunea unor tonuri variate; aducînd instrumentele relației sintactice pînă în pragul neființei ori multiplicîndu-se și înlănțuind obiectul substituit ca-ntr-un joc, joc tradițional, din care partenerii n-au putință de scăpare; iscîndu-se mereu și necesar din rosturile vorbirii; uzul pronumelui, dincolo de obișnuit sau de ceea ce poate comunica prin trunchierea și alterarea lui acustică, este poate unul din cazurile cele mai elocvente cînd gramatica se neagă afirmîndu-se, cînd înalță pe structurile sale scheletice edificiul de-o arhitectură filigramatică fără seamăn, cînd ipostaza existenței devine ipostază a devenirii, cînd realitatea minții devine visul, dorul neîmplinit al inimii. Cu o condiție însă: să fie ochiul ascuțit, pentru a putea vedea tot ceea ce au plăsmuit creatorii.

Condensînd mai apoi în categorii și scheme, în cifre chiar, valorile intrinseci ale cuvîntului, oamenii legii aplică etichete, din spatele cărora limbajul ne apare definit, caracterizat și caracterizant. Dar și descărnat de frumusețea lui. Șansa obiectului e că analiza nu-l alterează, că-i lasă neatins trecutul și că-i înnobilează viitorul, făcîndu-l să știe ce și cît poate.

Cu conștiința astfel împovărată, pronumele filtrează și ierarhizează, într-un sistem de o evidență notorie, atitudini și subiectivități, existențe individuale, duale ori colective, impulsuri rostite din îndemnul nereținut al buzelor, obișnuințe ori expresii ale unei îndelungi meditații sau tăinuite simțiri. Din orice parte însă am privi-o, construcția acestui edificiu psiho-social este piramidală. Faraonul, ascuns adînc înăuntrul ei, nu-și lasă vederii norodului odăjdiile. Spre văzul lumii întregi se ridică doar ascuțișul vîrfului, locul geometric ce subsumează și esențializează întregul sistem piramidal și din înălțimea căruia tronez întotdeauna eu, efemer în mine însumi ca o clipită dar durînd prin cei ce-mi iau locul asemeni veșniciei, care nu se lasă ucisă de eternul accidental.

Într-o conlucrare perfectă, complexă și variată cu toți termenii discursului, pronumele își clădește în acest fel monumentul său de limbă, ce pulsează viu și cald la fiecare respirație a vorbei, dar rămîne neclintit, peste veacuri și milenii, în marea și legendara aventură a trecerii sale.

Máté Gavril
(Universitatea „Babeș-Bolyai", Cluj-Napoca)

CONCEPTUL DE STIL ÎN VIZIUNEA LUKACSIANĂ

G. Lukács se ocupă în mod expres de problema stilului în studiul din 1910, intitulat *Observații cu privire la fundamentele teoretice ale istoriei literare*. Așa cum ne sugerează chiar și titlul studiului, Lukács cercetează aici o variantă, o formă de concretizare a stilului, anume modul cum se constituie el în structura operei literare și cum se înfățișează din perspectiva istoriei literare. Această limitare a obiectului cercetării nu diminuează cu nimic valoarea și actualitatea deosebită a amintitei contribuții.

Cele de mai sus relevă și faptul că Lukács este nevoit să discute în prealabil coordonatele principale ale disciplinei (ale istoriei literare) din perspectiva căreia cercetează conceptul de stil. Întreaga problematică — cea generală a istoriei literare și cea specială a stilului — este privită din unghiul de vedere al raportului dintre *estetic* și *sociologic*, precum și din perspectiva sintezei ce rezultă din aceste componente. Este de fapt optica, poziția ideatico-metodologică pe care o adoptă principial Lukács în perioada „de tinerețe" a activității sale științifice.

Revenind la problema enunțată, la tentativa definirii anticipate a conceptului de istorie literară, dorim să menționăm numai cîteva din numeroasele precizări și concluzii pe care le formulează Lukács în legătură cu statutul și obiectul specific al acestei discipline, și care privesc direct problema stilului. Astfel, înainte de toate, definiția generală a conceptului — conform căreia *istoria literară reprezintă noua și organica sinteză a esteticii și sociologiei*. In acest sens, ea cercetează *imuabilul* în *schimbător* — asemenea esteticii — și *schimbătorul* în *imuabil* — asemenea sociologiei — respectiv variantele și căile concrete de realizare a formei generalizate și conceptualizate a esteticii și, în același timp, ceea ce este permanent, legic, „iterativ" în varietatea și seria infinită a practicii și istoriei literare. Aceasta nu înseamnă, bineînțeles, că estetica studiază numai ceea ce este *general*, sau sociologia numai ceea ce este *particular* în literatură. Este vorba doar despre faptul că aceste componente și tendințe sînt *dominante* — fiecare într-una din cele două discipline. Deci ele (componentele și tendințele) nu reprezintă o importanță și o valoare egală, iar din sinteza lor nu rezultă o nouă disciplină, capabilă să reliefeze noi aspecte ale obiectului cercetat — cum se întîmplă în cazul istoriei literare — aspecte materializate, obiectivizate în conceptul de *stil*, respectiv în realitatea literară conceptualizată de el.

Ideea-postulat, în raport cu care și în baza căreia se discută conceptul de stil, se introduce prin nuanțarea și delimitarea și mai concretă a obiectului esteticii și a obiectului sociologiei și, în raport cu ele, a obiectului istoriei literare. In această ordine de idei, Lukács ajunge la concluzia că estetica are ca obiect principal, specific, *forma* esențializată, general-umană; sociologia —

Scanned with OKEN Scanner

formele concrete, intensitatea, aria de răspîndire etc., a *efectului* (şi vorbim aici de efect într-un sens cuprinzător, cu o arie semantică largă, ce cuprinde, printre altele reacţia spontană sau conştientă a receptorului, reacţia superioară sau inferioară, adecvată sau inadecvată, influenţa pe care o are forma estetică sau artistică asupra receptorilor de artă, asupra societăţii etc., etc.), efect pe care îl produce forma, respectiv arta, în cadrul societăţii, al vieţii oamenilor; istoria literară, la rîndul ei, are drept obiect ceea ce rezultă din sinteza şi relaţia dialectică a acestora — adică *stilul*.

Ajunşi aici, este necesar să ne referim în continuare puţin mai detaliat la ceea ce spune Lukács despre esenţa şi forma de manifestare, de concretizare, de existenţă şi, nu mai puţin, despre înţelegerea adecvată a stilului. În această ordine de idei, el subliniază, înainte de toate, faptul că stilul reprezintă o categorie sociologică, în sensul că el presupune existenţa unor raporturi interumane, stabilite în cadrul unei societăţi date, determinate în timp şi spaţiu. Dar stilul reprezintă, în acelaşi timp, şi o categorie estetică, deoarece prin simpla sa existenţă el este şi o categorie axiologică. În această ipostază, stilul reprezintă implicit un criteriu valoric în „judecarea" operelor concrete, aparţinînd fie artei contemporane, fie unor curente anterioare. De exemplu, aprecierea unei opere arhitecturale gotice presupune cunoaşterea stilului gotic cu tot ce reprezintă acest concept. Într-o accepţiune mai generală, stilul reprezintă categoria centrală a *teoriei formelor* (deoarece — susţine Lukács — definirea stilului este egală cu definirea formei), dar este una din categoriile sociologice ale formei. Din cele de mai sus, rezultă definiţia cea mai concisă şi mai precisă a stilului, anume: *stilul este forma victorioasă, cea mai răspîndită şi mai influentă într-o epocă istorică dată, şi, ca atare, este şi o categorie istorică, o noţiune ce exprimă o realitate unică nerepetabilă.*

Din această accepţiune a conceptului de stil rezultă şi variabilitatea sau capacitatea sa de dezvoltare, de schimbare. Stilul nu reprezintă deci o realitate imuabilă, ci una care se află în veşnică mişcare, transformare. Ceea ce pare neschimbător în structura lui nu este altceva decît echilibrul temporar al unor forţe oponente. Paradoxul artei şi al existenţei stilului constă tocmai în prezenţa unui asemenea echilibru, echilibru care se constituie însă prin contrabalansarea unor forţe prin definiţie dinamice şi oponente.

Formele în general, şi cele ale stilului în mod similar, au istoria lor şi, ca atare, pot constitui obiectul unor ştiinţe. Astfel, variantele investigabile ale formei în general constituie obiectul esteticii, iar cele ale stilului — obiectul istoriei ilterare sau, mai nou, al stilisticii şi al tuturor disciplinelor care se interesează în mod direct sau indirect de această categorie (poetica, semiotica, neoretorica etc.). Istoria literară porneşte în cercetarea evoluţiei stilului de la premisa sociologică potrivit căreia există stări de spirit, există un climat spiritual specific fiecărei epoci, indispensabil unei receptări adecvate, şi că o anumită viziune filozofică însumează componenta tuturor creaţiilor literare reprezentative din epoca respectivă. Astfel, orice formă a stilului apare pe baza unui climat spiritual dominant, specific, este expresia unei trăiri noi a existenţei ce tinde spre o expresie adecvată atît în creator, cît şi în receptor. Din ultima ipostază, cea a receptorului, rezultă acceptarea, răspîndirea şi receptarea pozitivă, adecvată a stilului; din cea a creatorului — elaborarea, realizarea efectivă a stilului. Evoluţia sau noua formă a stilului reprezintă exprimarea artistică adecvată a acestei stări de spirit, ce apare la început într-o formă difuză, camuflată sub forma unei trăiri emoţionale individuale. Astfel, stilul este elementul comun ce apropie pe creatorii epocii respective sau pe

Scanned with OKEN Scanner

creatori şi receptori între ei. Acest principiu coordonator, stilul, îmbracă forme deosebite în diferite genuri, specii ale artei, în fiecare operă în parte şi, în mod firesc, la fiecare creator. Toate aceste forme ale stilului sînt cercetate de disciplinele specializate.

De aici — o altă definiţie a stilului: *stilul este expresia sintetică a unor postulate ale formei*, a unei stări de spirit, a modalităţilor de expresie specifice epocii, pe de o parte, iar pe de alta, a personalităţii artistice. Stilul poate fi deci conceput numai în cadrul acestei unităţi. De aici definiţia cea mai succintă, operaţională, a stilului: *stilul este o astfel de realizare, o astfel de rezolvare a formei artistice ce poate fi continuată.* Acolo unde — din vina creatorului sau din vina societăţii — nu se realizează o astfel de unitate, acolo stilul este o creaţie strict personală a creatorului, care nu poate fi continuat, ci numai imitat, şi aceasta este *maniera.* Deosebirea dintre stil şi manieră — pe planul esteticului — se manifestă prin aceea că unitatea, armonia compoziţională a operei manieriste este mult mai labilă decît cea a operelor în care stilul se realizează integral, iar carenţele compoziţionale ale operelor manieriste sînt „camuflate" prin mijloace străine de esenţa formei şi esteticului.

Alături de constituire şi afirmare, o a doua ipostază o reprezintă rezistenţa şi dispariţia unui anumit stil, respectiv modul şi cauzele rezistenţei şi ale dispariţiei. Şi această problemă este privită din perspectiva raportului dintre *formă* şi *efect.* Orice formă presupune anumite capacităţi şi condiţii ale receptării ei adecvate din partea contemporanilor sau a generaţiilor viitoare. Natura şi intensitatea efectului, a înrîuririi, nu depinde de nişte factori vremelnici, trecători, ci de acele elemente ale formei şi conţinutului prin care se manifestă, se exprimă forţe esenţiale umane, aşa cum se constituie ele în momentul istoric dat, şi în măsura în care devin elemente constitutive ale formei. Orice efect care nu se bazează pe această formă esenţializată dispare o dată cu colectivitatea ce a constituit baza acestui efect. Sentimentele, paradigmele, tiparele, pattern-ele psihico-spirituale, ca elemente constitutive şi determinante ale formei, ele singure îşi au asigurată o *durabilitate* adevărată. Forma (şi inclusiv stilul) odată constituită, există şi se dezvoltă uneori independent de factorii care au prezidat sau generat constituirea ei, fenomen ce se explică prin legea şi energia simplei existenţe, fenomen ce se afirmă mai ales în epoca civilizaţiei moderne şi care constituie obiectul a numeroase investigaţii teoretice.

Această neconcordanţă dintre direcţia unui stil şi starea spirituală care a generat stilul respectiv se explică şi printr-o altă faţetă a stilului, alături de cea menţionată. Este vorba despre faptul că stilul nu este numai un factor mijlocitor între creator şi colectivitate, ci şi un principiu *disociativ.* Ne-am referit deja la faptul că stilul care nu rezultă dintr-un raport direct, strîns, între creator şi opţiunile psihico-spirituale majore ale epocii, dispare o dată cu dispariţia colectivităţii respective. De aici rezultă şi faptul că realizarea formei adevărate şi, implicit, perenitatea ei, presupune transcenderea concretului relativ şi efemer al vieţii cotidiene, numai astfel putîndu-se constitui forma „pură", marea artă ce se proiectează asupra oricărui context social dat, devenind într-un anume sens *atemporală, aspaţială* şi *suprasocială.*

O astfel de formă este capabilă nu numai de asimilarea şi exprimarea conţinutului general-uman şi concret-istoric al epocii date, ci şi al altor epoci şi, în acelaşi timp, poate genera sentimente şi reacţii similare în cadrul unor colectivităţi şi epoci deosebite.

Scanned with OKEN Scanner

Un alt element disociativ în structura stilului îl reprezintă tot ceea ce derivă din personalitatea unică, irepetabilă, a creatorului. Dar dacă acesta din urmă rămîne o veşnică „enigmă", niciodată în întregime elucidată, întrucît forţele şi capacităţile ce intervin în procesul creaţiei şi constituie componentele ei de bază nu se exteriorizează, nu se materializează în întregimea şi totalitatea lor. În schimb, stilul reprezintă o realitate în cadrul căreia toate componentele, precum şi relaţiile lor structurale şi ierarhice îmbracă o formă materială concret-senzorială şi, ca atare, poate constitui obiectul unei cercetări ştiinţifice concrete, precise. Este componenta exploatată de o serie de discipline noi, la intersecţia esteticii şi lingvisticii: stilistica, poetica, semiotica literară. În cercetarea specificităţii şi valorii operei, stilul — în accepţiunea discutată aici — reprezintă un teren fertil şi mai sigur decît personalitatea creatorului. Mai solid şi mai sigur, dar, în acelaşi timp, deschis diversităţii de opinii. În abordarea stilului, alături de cercetarea atentă a faptelor, de mobilizarea şi utilizarea mijloacelor şi modalităţilor ştiinţelor exacte, un rol important îi revine subiectivităţii, relativităţii şi intuiţiei, prin care se relevă întreaga semnificaţie a conceptului de stil şi a realităţii exprimate prin el. Structura şi semnificaţia polivalentă a stilului explică şi impune cercetarea lui inter- şi pluridisciplinară, ceea ce constituie tocmai obiectul acestui simpozion.

Scanned with OKEN Scanner

Ileana Oancea
(Universitatea din Timişoara)

RAPORTURI ÎNTRE CRITICĂ ŞI STILISTICĂ. „DEVENIREA" STILISTICĂ A CRITICII: GARABET IBRĂILEANU

Ca ipostază hermeneutică deosebit de fecundă, stilistica s-a afirmat, e drept, în grade diferite şi dincolo de hotarele propriu-zise ale disciplinei, fenomen care nu poate fi ignorat într-o abordare de tip istoric a domeniului cu adevărat comprehensivă. Examinarea atentă a acelui climat „stilistic", vast spaţiu de interferenţă cu limite flotante, din care stilistica literară s-a desprins, în cele din urmă, reprezintă astfel un necesar şi încă prea puţin studiat capitol al evoluţiei disciplinei ca şi al fundamentării ei teoretice şi metodologice. Preocupările privind stilul, cu rezultate atît de importante pentru lingvistică, considerate chiar, pe bună dreptate, ca „revoluţionare" (Spitzer spunea că ştiinţa limbii a fost multă vreme anesteziată de raporturile sale inexistente cu estetica, fap care a imprimat lingvisticii un caracter pur pozitivist, iar fenomenelor lingvistice un caracter unidimensional), întîlnesc conceptul de stil elaborat în teoria şi istoria artelor ca şi în filozofia culturii — cea mai tînără ramură a filozofiei avînd în centrul ei tocmai acest concept: fenomen nu mai puţin revelator, criticii înşişi, interesaţi de organizarea „formală, internă" a literaturii, se apleacă cu tot mai multă insistenţă asupra studiului stilului, care ar putea oferi astfel o cale de acces către „monada inexpugnabilă".

Situată, şi ea, la confluenţa mai multor direcţii intelectuale, stilistica românească interbelică se manifestă într-un prim „timp" ca preocupare subordonată filozofiei şi esteticii. Faţă de sensurile mai vechi ale stilisticii, care circulau deja în cultura românească (este vorba de bogata tradiţie retorică) se dezvoltă la noi o meditaţie „stilistică" de natură filozofică şi estetică în care se înscriu Mihai Dragomirescu, Lucian Blaga, Liviu Rusu şi, parţial, Tudor Vianu. Pe de altă parte, se desprinde, după părerea noastră, o „alunecare" progresivă a criticii moderne româneşti spre stilistică, stilistica fiind aceea care a oferit criticii — şi este vorba aici de critica *estetică* de tradiţie maioresciană — cadrul de investigaţie cel mai adecvat pentru o analiză de tip „intrinsec", cum a aspirat să fie această critică, tocmai printr-o necesară şi deci inevitabilă suprapunere dintre postulatul teoretic de bază şi metodă. Descoperirea naturii lingvistice a valorii estetice, cu consecinţe în planul exegezei şi chiar în cel al teoriei, face parte din ceea ce considerăm a fi o notă foarte importantă a modernităţii unor reflecţii, de atunci şi de mai tîrziu, asupra literaturii.

În cadrul acestui proces de devenire stilistică a criticii un loc singular îl ocupă Garabet Ibrăileanu, prin care critica post-maioresciană devine în fond o critică stilistică. Asupra acestui „moment" semnificativ al procesului mai amplu de transformare a criticii estetice în „critică stilistică" ne vom opri în comunicarea de faţă.

Dintre criticii literari Ibrăileanu este cel dintîi care nu numai concepe stilul ca purtător al unor sensuri adînci ale textului literar, ci operează subtil

Scanned with OKEN Scanner

cu această categorie în analizele pe care le întreprinde, dovedindu-se în felul acesta un prim veritabil reprezentant al stilisticii literare. Caracostea însuşi îl consideră ca singurul adevărat precursor al său: „Din cîţi s-au ocupat pînă acum de problemele în legătură cu forma lui Eminescu, singura contribuţie serioasă rămîne aceea a lui Ibrăileanu în articolul *Eminescu, note asupra versului*. Cu toate scăderile relevate, rămîne impresionant cum acest critic al conţinutului încearcă tîrziu un pas hotărît în direcţia formei“[1].

Problemele formei îl preocupă pe criticul ieşean însă încă de la începutul activităţii sale, cum se poate observa din articolele apărute sub pseudonimul C. Vrajă, *Imprumutarea formei* din „Convorbiri literare“, 1894, nr. 30 şi *Originalitatea formei*, din „Evenimentul literar“, 1894, nr. 29.

Cursul de estetică literară, ţinut la Iaşi în 1925—1926, reprezintă un stadiu intermediar între aceste articole şi studiile din 1930, reliefînd nu numai interesul său constant — cum se poate uşor constata —, atît de natură teoretică cît şi ca practică de analiză, pentru problemele formei, ci şi tendinţa acestor preocupări de a se realiza ca investigaţii de sine stătătoare şi nu ca simple consideraţii formale marginale, aşa cum se găsesc ele risipite în criticile lui Lovinescu. În acest *curs* (cunoscut nouă după însemnările unui student) B C S ms. Ibrăileanu stabileşte mai multe tipuri de critică: 1 critica estetică, care se ocupă cu „meşteşugul“, tehnica, deci stilul; apoi cu imaginile, epitetul, ritmul, compoziţia, proporţia între părţi. În critica estetică nu ne interesează nici autorul, nici obiectul, ci numai tehnica, puterea artistică a scriitorului de a crea, meşteşugul lui de a scrie (p. 76); 2 critica psihologică, o critică „genetică“ am spune astăzi, urmărind însuşirile sufleteşti ale scriitorului şi clasificarea operelor din acest punct de vedere; 3 critica ştiinţifică: preocupată de aflarea cauzelor; 4 critica impresionistă, considerată o critică parazitară (p. 79—80), avînd doar valoarea unor „note pe marginea cărţilor“. În sfîrşitul dezvoltării viitoare a criticii, Ibrăileanu manifestă o categorică atitudine antiimpresionistă care, fapt semnificativ, a stat la baza apariţiei stilisticii. Critica estetică ocupă primul loc într-o ierarhie care este de fapt o situare valorică, în ordine descrescîndă, a celor patru modalităţi de raportare faţă de opera literară; se reliefează astfel implicit ideea că cercetarea „meşteşugului“ de a scrie este cea mai adecvată cale de pătrundere în specificul literaturii ca literatură (adică în ceea ce constituie „literaritatea“ literaturii) şi deci cea care ajută în cel mai înalt grad istoriei literare înseşi.

Cursul se încheie cu problema stilului (circa 12 pagini). Regăsim, pentru început, definiţia „clasică“, generală, a stilului cu care manualele de retorică obişnuiseră secolul al XIX-lea: Stilul, marca personală a fiecărui om (p. 164); prin aplicarea conceptului de stil la literatură şi prin afirmarea unei viziuni „moniste“ asupra acestuia Ibrăileanu gîndeşte în termenii unei stilistici pe care, de fapt, o postulează. „Stilul este forma. Forma şi fondul nu stau într-un raport cum stă cămaşa faţă de corp; forma este pentru fond ca pielea pentru corp. Atunci, forma şi fondul sînt aproape cam acelaşi lucru şi numai în gîndirea noastră există ca două abstracţiuni“ (p. 165). În felul acesta *critica estetică* ocupîndu-se cu „tehnica literaturii“, adică cu forma ei, are, şi faptul reiese clar acum, în centrul ei însuşi acest concept: stilul. Ea este astfel stilistică, de fapt, *stilistică estetică;* prin înlocuirea primului termen al sintagmei, *critică estetică* sau *critică stilistică,* prin înlocuirea celui de al doilea termen *estetică,* înlocuire absolut justificată tocmai de necesitatea legării acestui tip de critică de obiec-

[1] Caracostea, 1975, p. 258.

Scanned with OKEN Scanner

tul ei: stilul. Această punere de acord, pe care am realizat-o noi în spiritul gîndirii lui Ibrăileanu, ilustrează apartenența indubitabilă a acestuia la o disciplină ce se va autonomiza în curînd. Mai ales poezia este locul privilegiat de existență plenară a stilului, căci poezia este „artă" nu prin ceea ce spune ci, în mod esențial, prin cum spune. Vedem în aceste considerații inaugurarea articolelor de stilistică a textului poetic prin care formula critică a lui G. Ibrăileanu de analiză „formală" a operei dobîndește o modernitate de necontestat. Marele critic ieșean se dovedește deci în acest sens mai „modern" decît Lovinescu; el practică o stilistică a „formelor" mai aproape de exigențele disciplinei decît cum va face, mai tîrziu, Călinescu în capitolul său despre „tehnica exterioară" din *Opera lui Mihai Eminescu*. Cu alte cuvinte el este criticul literar în cea mai mare măsură „stilistician", înainte de afirmarea deplină cu adevărat modernă a stilisticii. Caracostea este astfel îndreptățit să-l considere ca singurul său precursor veritabil.

În studiul din 1930 *Eminescu note asupra versului* (apărut în *Studii literare*), Ibrăileanu întreprinde cercetarea valorilor expresiei eminesciene atît pe latura semnificantului (natura ritmului, rima, simbolismul fonetic), cît și pe cea a semnificatului. Pe baza unor criterii „formale", stabilite inductiv, adică pe baza reiterării unor tipare metrice în poezii de o factură semantică asemănătoare, stabilește două faze diferite în poezia lui Eminescu: o fază pînă la 1879, deci pînă la poezia *Rugăciunea unui dac*, caracterizată prin ritm trohaic și cuprinzînd poezii de fericire, de chemare, în care apare mai mult dragostea decît femeia, cu note idilice și o vie prezență a naturii, (elemente care sînt interdependente) și o a doua fază, după această dată, caracterizată prin ritm iambic, pesimism, absența naturii, deci o fază a creațiilor elegiace, analitice, cu un stil mai simplu, mai direct, „care convine psihologismului" (adică cu un stil pe care Tudor Vianu, vorbind tot despre simplificarea artei eminesciene, îl va caracteriza în *Epitetul eminescian* prin formula „scuturarea podoabelor"). Această observație generală despre natura ritmului în creația eminesciană este dusă pînă la ultimele ei consecințe: „versurile isprăvite cu rimă masculină, versurile isprăvite pur iambic, sînt mai iambice și atunci e firesc ca poeziile cele mai deznădăjduite, mai „iambice", să aibă versurile cu rimă masculină"[2].

Izvorîte din nevoia de obiectivitate atît de specifică orientării stilistice, aceste corelații descoperite la noi de Ibrăileanu marchează o dată importantă atît pentru stilistica românească cît și pentru exegeza eminesciană. Entuziasmul criticului, căruia i se oferă, în sfîrșit, unele certitudini în domeniul evanescent al axiologicului, este, desigur, absolut îndreptățit: „În poezia lui Eminescu, un anumit fond cerînd, provocînd un anumit ritm, nedezmințita adecvare a formei la fond e *probată obiectiv*, lucru greu în estetică. Se ilustrează așadar cu fapte ideea că creația lui Eminescu nu are nimic din ceea ce s-a numit muncă-exercițiu, „compoziție", că e fapt profund biologic" (*Note*, p. 129). Ultima afirmație proiectează elaborarea operei într-o psihologie a profunzimilor, căci „producerea simultană a formei și a fondului (provocarea sonorităților adecvate de către o anumită stare de suflet) se face în subconștient care selectează forma cea mai bună". (*Note*, p. 162).

Fără să fi cunoscut înainte pe Grammont[3], pe care l-a citit după redactarea studiului, cum însuși Ibrăileanu adaugă în finalul acestuia, criticul român

---

[2] Ibrăileanu, 1974, p. 146.

[3] Este vorba de lucrarea lui M. Grammont, 1933, citată frecvent și de Dumitru Caracostea.

Scanned with OKEN Scanner

practică ceea ce acesta a numit fonetică impresivă, unele afirmații, făcute de el empiric, pe baza textului eminescian, întîlnindu-se cu cele ale lingvistului francez. Este vorba, de exemplu, de valențele „semantice" ale sunetelor nazale *n* și *m*, consoanele cele mai muzicale, singurele care sună metalic, (p. 146) mai muzicale în combinație cu alte consoane și mai ales în rimă, învederînd aceeași finețe ca și Caracostea în astfel de observații. Ibrăileanu conchide în spirit absolut contemporan că „arta este expresie, pînă la sunet, pînă la atom" (p. 161), ceea ce explică de ce Eminescu este intraductibil; afinitățile cu modul lui D. Caracostea de a studia forma sînt evidente, Ibrăileanu avînd, poate, chiar o mai mare capacitate de pătrundere a faptelor și de „creație" critică, decît Caracostea, dat fiind faptul că el își construiește singur instrumentele „stilistice" de acces spre operă. Observațiile generale, o dată stabilite, sînt, din nou, raportate la textul poetic subliniindu-se convergența efectelor (principiul convergenței observațiilor va fi teoretizat de Caracostea și Vianu), ca, de exemplu, în poezia O *mamă*, unde întîlnim ritm iambic, rimă masculină, sonoritate și calitate a rimelor profund „motivată". Imaginile (semnificatul poetic) sînt și ele analizate; se subliniază — constatare prezentă iarăși la Tudor Vianu în studiul *Epitetul eminescian* — printre altele, prezența epitetului moral în perioada a doua de creație. O altă observație subtilă, făcută în treacăt, e drept, a unor „greșeli" (pe care le numește încă astfel) de accent, care sînt însă creatoare de efecte stilistice remarcabile, o regăsim la Caracostea, care, ducînd mai departe această idee, le consideră contrapunctic, raportul dintre ritmul mecanic și ritmul poetic realizînd um efect de „ruptură" chiar în punctele „nevralgice" ale textului. Ibrăileanu este astfel indubitabil superior lui Călinescu în analiza „semnificantului" poetic. Se poate astfel vorbi de o direcție bine constituită a activității critice a lui Garabet Ibrăileanu, pe care o putem numi direcția criticii stilistice; prin această direcție, în care se înscrie, mai ales, analiza deosebit de fină a semnificantului poetic, Ibrăileanu își depășește contemporanii; este, după părerea noastră, latura cea mai valoroasă și cea mai personală a activității lui în care rigoarea se unește cu simțul nuanțelor infinitezimale „pînă la sunet, pînă la atom".

Prin Ibrăileanu opera celui mai mare poet român beneficiază de cea dintîi investigație științifică a formei sale; subliniem faptul că el și-a elaborat *metoda* singur, în contactul intim cu textul care-i oferă mijloacele de investigație, învederîndu-se astfel în cele din urmă valabilitatea afirmației lui Spitzer că textul conține în el însuși secretul alcătuirii lui. Chiar și observația generală, contestată de Caracostea în lumina unei stilistici de tip imanent, despre caracterul iambic al versurilor pesimiste eminesciene și cel trohaic al celor în care poetul exprimă stări de euforie sau de seninătate (o problemă discutată a stilisticii generale), este considerată, prin prizma unor cercetări de poetică matematică, pertinentă; „Ipoteza lui Ibrăileanu, conform căreia o anumită schemă ritmică poate conveni mai bine unui conținut decît altuia, este confirmată de cercetări de teoria informației; noțiunea de energie informațională, introdusă recent de către acad. O. Onicescu, permite să se stabilească, de pildă, că dactilul este în mod obiectiv mai energic decît iambul"[4].

Ibrăileanu prefigurează pregnant unul din marile momente stilistice care vor urma și pe care îl conține el însuși în cîteva din însușirile ce se dovedesc comune; pe o altă răsucire a spiralei, corespunzînd altui orizont științific, noul moment se constituie în fond ca o continuitate. Este vorba de Caracostea, a că-

[4] Marcus, 1970, p. 26.

Scanned with OKEN Scanner

rui activitate are astfel nevoie de o dublă raportare: internă (Ibrăileanu îl „conține" oarecum pe cel care l-a văzut de altfel ca un precursor) și externă, Caracostea, spre deosebire de „empirismul", de o înaltă calitate însă, a criticii stilistice a lui Ibrăileanu, elaborîndu-și amplu metoda stilistică. Prin Ibrăileanu critica literară devine o critică „stilistică", cărea îi lipsește doar o mai clară perspectivă teoretică și o mai complexă fundamentare mettodologică, menită să-i ofere deplina conștiință a autonomiei ei.

Virtuțile analizei stilistice, conținută „latent" în teoretizarea lui E. Lovinescu despre funcția sugestivă și cea noțională a limbajului și care conferă o notă particulară impresionismului său critic prefigurată teoretic cu deosebită claritate de Mihail Dragomirescu, dar „ratată" în același timp printr-o aplicare simplificatoare, considerată de G. Călinescu doar ca un exercițiu aproape „școlar", deci din punct de vedere critic nesemnificativă (este vorba de ceea ce G. Antoine numea „stilistica formelor" iar în terminologia lui G. Călinescu „tehnica exterioară"), și deci utilizată fără convingere sînt strălucit ilustrate de Caracostea. Apariția lucrării *Arta cuvîntului la Eminescu* din 1938, rod al unor preocupări mai vechi însă, are pentru disciplina în discuție rolul unei adevărate „conpure épistémologique"[5], ce reprezintă o afirmare de sine, prima dată plenară, a unui tip de demers științific simțit încă de la începutul secolului nostru atît de necesar, atît la noi cît și în plan european. O înțelegere cu adevărat dialectică a fundamentării stilisticii moderne românești trebuie, prin urmare, să aibă în vedere caracterul cumulativ al cunoștințelor și, nu mai puțin, negațiile creatoare de sinteze ascendente.

[5] Pe urmele lui Bachelard și ale elevilor săi, această „conpure épistémologique", moment esențial în istoria oricărei științe, de afirmare, de cele mai multe ori violent polemică a conștiinței de sine (deci a autonomiei ei), este definită astfel de Mounin: „le moment où une science se coupe de sa préhistoire et de son environnement idéologique et prend conscience de son objet, de ses principes et de ses méthodes par une série de négations radicales souvent contre l'époque et le milieu" (G. Mounin, 1975, p. 228).

Scanned with OKEN Scanner

O. Vinţeler
(Universitatea „Babeş-Bolyai", Cluj-Napoca)

SINONIMIA ŞI LIMBAJELE

1. Se ştie că limba în totalitatea ei formează un microsistem în cadrul căruia se deosebesc limbajul literar, limbajul vorbit, limbajul unor scriitori, limbajul diferitelor profesii etc. Privitor la limbaje, acad. I. Coteanu sublinia: „Se admite astfel că reţeaua de limbaje este în funcţie de domeniile vieţii social-culturale, că utilizarea în mod constant a unor ansambluri verbale în scopuri determinate este capabilă să facă structura acestor ansambluri să se adapteze la cazul particular etc."[1] Se întîlnesc şi cazuri cînd în literatura de specialitate se întrebuinţează „limbă" în loc de „limbaj": limba scriitorilor, limba medicilor, limba vînătorilor, limba ţăranilor, a diferitelor profesii ş.a.m.d. În realitate însă nu este vorba despre limbi aparte, ci doar de o diferenţiere a lexicului profesional. Întrucît deosebirile esenţiale dintre limbaje se referă în primul rînd la lexic, putem conchide că în cadrul fiecărui limbaj există sinonime care îşi au specificul lor, deosebindu-se de la un limbaj la altul.

2. Sinonimele sînt definite tradiţional drept cuvinte care denumesc unul şi acelaşi fenomen al realităţii obiective, deosebindu-se din punct de vedere stilistic şi uneori chiar şi pe planul semantic. În raport cu această definiţie, sinonimele se grupează în ideografice sau noţionale, stilistice şi ideografo-stilistice. Dealtfel, majoritatea sinonimelor au o anumită coloratură stilistică. Sema fiind conotativă, ea este exprimată cu atît mai semnificativ, cu cît cuvîntul se îndepărtează mai mult de sensul său direct. De aceea ni se pare stranie critica adusă de unii sinonimologi aşa-ziselor sinonime contextuale sau celor ale stilurilor funcţionale, unde intră cuvinte apropiate după sens doar într-un anumit context. Susţinem existenţa unui astfel de tip de sinonime ca un fapt real, pentru că o bună parte din sinonimele de acest tip stau la baza formării de sinonime din alte grupe. Pe de altă parte, indiferent de tipul de sinonime, pentru a se ajunge la o cercetare mai judicioasă a lor, ele trebuie să fie studiate în cadrul unui context adecvat.

Menţionăm tot aici că atît în limbă, cît şi în vorbire, sinonimele îndeplinesc o serie de funcţii, dintre care amintim doar cîteva: funcţia de precizare, de definitivare a altor cuvinte sau chiar a sinonimelor lor din acelaşi microsistem; funcţia de explicare a unor cuvinte străine, neologice, arhaice, a termenilor de strictă specialitate etc.; funcţia constînd în eliminarea repetiţiilor şi în intensificarea caracteristicii acţiunii, în cazul înşiruirii unui număr mai mare de sinonime. Acest fapt adesea dă naştere unei gradaţii. Pentru fiecare funcţie se reliefează într-un alt mod sensul lexical al cuvintelor sinonime, diferit fiind, de asemenea, gradul de acoperire semantică.

[1] I. Coteanu, 1973, p. 82—83.

Scanned with OKEN Scanner

3. Unele probleme interesante ridică limbajul scriitorilor sau, cum i se mai spune, „limba literaturii artistice". Aceasta este o „limbă" selectată, mai îngrijită. Însă, după cum este știut, și scriitorii folosesc cuvinte dialectale, arhaice, profesionale și chiar elemente de jargon. Folosite în limba literară cu un anumit scop, profesional etc., cuvintele dialectale, profesionale etc. pot intra de multe ori în raport de sinonimie, în opera respectivă, cu cuvintele literare. Trebuie menționat că aceste cuvinte vor forma doar o sinonimie individuală. În unele cazuri, după o utilizare îndelungată și frecventă, și aceste cuvinte patrund în limba literară. Fondul de bază al lexicului — în cazul nostru este vorba de componenții seriilor sinonimice — aparține limbii literare, în timp ce celelalte cuvinte continuă să facă parte din limbajul căruia îi aparțin, cu toate că ele sînt folosite în operele literare.

Merită să fie amintită aici și interconexiunea dintre „limba literară" și „limba literaturii artistice". Ele au foarte multe elemente comune, dar au în același timp și elemente distinctive. Dintr-un anumit punct de vedere, noțiunea de „limbă literară" este mai largă, pentru că ea cuprinde parțial și „limba literaturii artistice", limbajul presei, a celei citite la radio și televiziune, limbajul conferințelor, al educației, învățămîntului și științei, al instituțiilor de stat în general și, parțial cuprinde și vorbirea. Într-un cuvînt, în etapa actuală, „limba literară" (ne referim la limba română,, dar o situație similară întîlnim în mai multe limbi) funcționează în toate sferele vieții sociale, iar la un anumit stadiu de dezvoltare a societății ea va deveni mijlocul universal de comunicare. Din alt punct de vedere, noțiunea de „limbă a literaturii artistice" este mai largă decît cea a „limbii literare", pentru că ea cuprinde în plus elemente dialectale, arhaice și chiar jargonisme[2].

4. O problemă dificilă o prezintă corelația dintre „limba literară" și „limba vorbită". Știm că adesea se face o asemenea diferențiere între cele două fenomene și, respectiv, termeni. Ba mai mult, cele două noțiuni, în majoritatea cazurilor, sînt opuse. Legat de acestea se naște întrebarea: există oare cu adevărat o opoziție între „limba literară" și „limba vorbită"? Studiul sinonimiei necesită o astfel de diferențiere. De aceeași părere sînt și alți lingviști[3].

În multe lucrări de lingvistică și dicționare se încearcă de mult o delimitare a „limbii literare" de cea „vorbită". J. Marouzeau[4] definește „limba literară" ca o stare a limbii reprezentată de literatură și care este opusă „limbii cotidiene și populare". În dicționarul de terminologie americană al lui Eric P. Hamp[5] se vorbește despre o „limbă literară" standard „literary standard", limba folosită în aspectele cele mai formale ale vorbirii și în scris. Dar Hamp deosebește și o „limbă vorbită standard" „colloquial standard" și o consideră vorbirea clasei privilegiate. A. S. Achmanova[6] deosebește o *limbă literară* (în engleză „literary"), o *limbă literară vorbită* „literary colloquial" și o *limbă vorbită* „colloquial" (în franceză „familier"). Aceasta din urmă este definită ca o limbă orală zilnică (de obicei dialogată), caracteristică comunicării zilnice. D. E. Rozental' și M.A. Telenkova[7] consideră „limba literară" o limbă normalizată cu un lexic selectat din limba comună națională. Ei sînt de părere că „limba literară" se manifestă în două forme: orală și scrisă. Limbajul vorbit este opus ca forme codificate și necodificate ale „limbii literare".

[2] Cf. B. A. Serebrennikov (Ed.), 1970, p. 504 și urm.
[3] Cf. *Actes* ..., 1969—1971, p. 97—699.
[4] J. Marouzeau, 1951.
[5] Eric P. Hamp, 1957.
[6] O. S. Achmanova, 1966.
[7] D. E. Rozental, M.A. Telenkova, 1976.

Scanned with OKEN Scanner

5. Este recunoscută şi opoziţia care există între „limba literară" şi dialect, dar „limba vorbită" nu poate fi opusă „limbii literare" sau numai „limbii literare". Recunoaştem că „limba literară" ca limbă standard este mai îngrijită, mai bine selectată, însă aceasta nu este singura deosebire. Th. Capidan precizează în acest sens: „. . . în vreme ce graiul comun reprezintă o limbă de înţelegere care se caracterizează printr-o cît mai mare uniformitate cerută de practica întrebuinţării, *limba literară*, în afară de rolul ei de a servi ca mijloc de unificare sufletească pentru toţi indivizii vorbitori din aceeaşi colectivitate lingvistică, reprezintă şi o valoare socială, prin aceea că ea constituie un simbol de distincţie şi de educaţie îngrijită"[8].

Sînt tot mai frecvente cazurile cînd şi „limba vorbită" este literară, cînd şi ea este îngrijită, deşi, caracterizîndu-se prin spontaneitate, nu poate avea întotdeauna acelaşi grad de selecţie. Pe de altă parte, „limba vorbită" poate să fie şi dialectală sau intermediară, între cea dialectală şi cea literară: într-un caz, ea se apropie de „limba literară", într-altul, de dialecte; într-un caz ea se opune dialectelor, într-altul — „limbii literare" sau „limbii literaturii artistice". Gradul de apropiere de „limba literară" sau de dialect depinde ,la urma urmei, de cultura individului. Ajungem, prin urmare, să constatăm că în „limba vorbită" un rol de seamă, dacă nu cel mai important, aparţine culturii poporului respectiv în general şi instruirii fiecărui individ în parte. Spunem acest lucru, deoarece în cadrul aceleiaşi colectivităţi lingvistice se află indivizi ce vorbesc o „limbă literară", dar şi „indivizi vorbitori", cum spunea Th. Capidan, „ale căror mijloace de exprimare nu trec dincolo de limitele unor necesităţi generale"[9].

6. Rolul şi încărcătura funcţională, atît a „limbii literare", cît şi a celei vorbite, nu sînt aceleaşi peste tot şi în toate epocile. Funcţiunile, precum şi legăturile dintre „limba literară" şi „limba vorbită" pot fi precizate în timp şi spaţiu. Rolul hotărîtor în apropierea şi întrepătrunderea „limbii literare" şi a „limbii vorbite" îl are dezvoltarea societăţii şi culturii în sensul larg al cuvîntului. Rolul „limbii literare" este definit de creşterea culturii maselor; cu cît volumul cultural al unui popor este mai mare, cu atît mai largi sînt şi sferele de răspîndire ale „limbii literare".

7. Este cunoscut faptul că în limbă cuvintele se îmbină în diferite grupe lexico-semantice. Aceste grupe, la rîndul lor, formează un sistem complex. O verigă importantă în cadrul acestui sistem o constituie sinonimele. Mijloacele de sinonimizare la nivelul tuturor compartimentelor limbii joacă un rol deosebit în formarea stilurilor funcţionale. Iată de ce, în acest sens, se cere cunoaşterea mai profundă îndeosebi a acelor mijloace sinonimice care au o pondere mai însemnată în exprimarea funcţiei stilistice. Exemple de analize subtile în privinţa posibilităţilor de selectare a sinonimului adecvat în raport cu conţinutul contextului, precum şi cu cerinţele întregului sistem de mijloace lingvistice sînt menţionate într-o serie de lucrări de stilistică şi analiză literară.

Este bine să se ţină seama de faptul că datorită legăturii intrinseci în cadrul sinonimiei care reflectă relaţii de sistem în lexic, fiecare cuvînt cunoscut ca sinonim al altui cuvînt se percepe ca atare în limbă sau în vorbire doar în contrast cu cuvintele sinonime corespunzătoare din cadrul seriei sinonimice respective. Prin urmare, în spatele fiecărui cuvînt sinonim se subînţelege, se presupune existenţa unei serii sinonimice de cuvinte concurente care pot fi alese de autor sau de vorbitor ca cele mai potrivite pentru transmiterea în cele mai

[8] Th. Capidan; 1943, p. 56.
[9] Idem, p. 53.

Scanned with OKEN Scanner

prielnice condiţii a mesajului dorit. Dealtfel, funcţia stilistică primordială a sinonimelor este aceea de a fi un mijloc pentru exprimarea mai exactă a comunicării. Pe de altă parte, selectarea şi utilizarea în scopuri precise a sinonimelor vor contribui la asigurarea unei vaste game de posibilităţi de exprimare expresivă şi emoţională a vorbirii. Nu este mai puţin adevărat că, deşi sinonimia creează largi posibilităţi de selectare stilistică a mijloacelor lexicale, căutarea cuvîntului potrivit cere din partea autorului un efort susţinut. Şi aceasta din cauză că adesea nu este uşor de stabilit prin ce se deosebesc sinonimele, ce nuanţe de sens sau emoţionale exprimă ele.

8. Dacă în „limba literară" există o selecţie standard şi, ca rezultat al acesteia, există un număr mai redus de sinonime, în „limba vorbită", unde se urmăreşte în primul rînd comunicarea imediată dintre oameni, tocmai datorită lipsei standardului, numărul de sinonime este cu mult mai mare şi mai variat. (Avem în vedere limba vorbită globală, în toate formele ei). Pe de altă parte, în timp ce în „limba literară" se tinde către o generalizare, uniformizare, în „limba vorbită" se simte permanent tendinţa către individualizare, către originalitate. Acelaşi lucru se întîmplă şi în cadrul „limbii literaturii artistice": fiecare mare scriitor este original din punctul de vedere al limbii şi nu numai al limbii. Pentru autor, de asemenea şi pentru vorbitor este interesant nu numai elementul comun al sinonimelor, ceea ce le apropie, ci şi, în primul rînd, ce le desparte, ce le deosebeşte unul de altul ca mijloace corelative, pentru ca în felul acesta, din mulţimea de cuvinte, apropiate după sens, să selecteze unul, cel mai adecvat pentru contextul dat. Selectarea sinonimelor depinde de particularităţile stilului scriitorului. În acelaşi timp, sinonimele contribuie nu numai la relevarea cu mai multă pregnanţă a conţinutului operei, ci şi la caracterizarea fiecărui stil funcţional în parte.

Privitor la sinonime, se poate afirma că există o sinonimie la nivelul limbii (langue), alta la nivelul vorbirii (parole), dar concomitent există şi o sinonimie individuală la toate nivelele. Individul poate utiliza serii sinonimice formate din cei mai diferiţi componenţi, indiferent că este vorba de „limba literară" sau de „limba vorbită" („aceeaşi persoană, în aceeaşi zi, poate face apel la elemente de dată şi de perspectivă diferite, ca să exprime aceleaşi idei"[10]).

9. În etapa actuală, sîntem martorii, dar totodată şi făuritorii şi propagatorii culturii noi, socialiste, în masele largi ale populaţiei ţării noastre. Întotdeauna în astfel de momente importante în viaţa poporului respectiv, în limbă are loc o dezvoltare intensă a sinonimiei. Noua cultură (folosim acest termen de „cultură" într-o accepţiune largă) aduce cu sine termeni şi expresii noi, care se însuşesc treptat de către masele largi, dar nici termenii vechi nu se uită şi nu se înlătură odată cu introducerea celor noi. Astfel, pentru un interval mai mult sau mai puţin îndelungat, se creează relaţii sinonimice între elementele noi şi cele vechi. Uneori cuvintele învechite se adaptează, se specializează, primesc un conţinut nou. Asistă şi în acest plan la o legătură între limbă şi cultură, pentru că aşa cum a subliniat Tudor Vianu, „însuşirea unei culturi mai înalte este un proces care se desfăşoară paralel cu perfecţionarea comunicărilor lingvistice, prin apropierea lor de tipul cel mai îngrijit al limbii literare şi se vădeşte prin generalizarea formelor culte de limbă în toate straturile poporului"[11]. În timp ce cultura contribuie la dezvoltarea limbii, limba permite o înţelegere mai adîncă a culturii şi contribuie la răspîndirea ei. În acest sens concepem şi corelaţia dintre cultură şi sinonimie.

---

[10] Al. Graur et all., (Ed.), 1971, p. 44.
[11] Tudor Vianu, 1959, p. 17.

Scanned with OKEN Scanner

Petru Forna
(Unviersitatea „Babeș-Bolyai", Cluj-Napoca)

SENSURILE CONCEPTULUI TRADIȚIONAL DE „METAFORĂ"

Termenul „metaforă" este răspîndit într-o serie de dómenii ale științei și în diferite limbi. Trebuie deci să presupunem că el are sensuri diferite, cu atît mai mult cu cît istoria sa cuprinde aproape două milenii și jumătate de existență. Importanța termenului — mai ales pentru știința literară — este în general cunoscută, totuși în majoritatea lucrărilor referitoare la acest termen persistă o oarecare confuzie, ceea cè face necesară clarificarea modului de folosire actuală, precum și urmărirea dezvoltării sale istorice.

Pentru început sînt necesare cîteva observații terminologice:

a) prin t e r m e n i se înțeleg anumite exprimări lingvistice, implicînd înțelesul lor; deci folosim t e r m e n pe de o parte ca expresie de un anumit fel, care într-o anumită perioadă aparține „limbii" unei anumite științe. Pe de altă parte îl folosim pentru o clasă de asemenea exprimări, legate între ele într-un mod anumit printr-o înrudire de sensuri și răspîndire pe o perioadă de timp mai lungă, în măsura posibilităților în mai multe limbi. În acest caz vom avea de a face cu un termen i s t o r i c.

b) Bazîndu-ne pe principiile logicii considerăm că termenii exprimă doar relații semantice: înțelesul și desemnarea (Bedeuten und Bezeichnen). Un termen — ca expresie singulară — înseamnă fie o însușire, fie o relație. În primul caz denumește o clasă de obiecte cu însușirile respective, în cel de al doilea o clasă a unor multitudini de obiecte între care există o relație. Însușirea sau relația este un c o n ț i n u t, clasa este un c o n t u r al termenului. Dacă termenul înseamnă o însușire îl putem denumi a t r i b u t i v, dacă înseamnă o relație, îl putem denumi r e l a ț i o n a l. Să luăm de exemplu „pasăre". Acest termen este atributiv, deorece înseamnă însușirea de a fi o pasăre. Termenul denumește deci clasa păsărilor / care este deci conturul termenului /. Dimpotrivă, termenul de „tînăr" folosit la comparativ este relațional, căci denumește relația care există între două ființe exact atunci cînd prima este mai tînără decît a doua / = conținut /, și denumește clasa de perechi de ființe dintre care prima este mai tînără decît a doua. De altfel relația poate exista și între mai multe, decît două, ființe sau obiecte. Într-un exemplu ca:

X îi dă cartea lui Y.

X, Y și cartea formează o trinitate ordonată între care există relația „a da".

Concluzii asemănătoare s-ar putea desprinde și pentru termenii istorici, în cazul de față chestiunea ar putea fi formulată astfel: ce denumesc termenii (= expresiile singulare) conținuți în conceptul istoric de metaforă, și în special termenii pentru metaforă ai științei literare contemporane ca: metaforă. Metapher, métaphore, etc.

Este vorba deci despre c a p a c i t a t e a d e c u p r i n d e r e a unor termeni și nu de c o n ț i n u t u r i l e lor. Aceasta este o constatare impor-

tantă deoarece ar putea ieşi la iveală că toate metaforele, folosite în sensul contemporan obişnuit al cuvîntului, sînt cuvinte întrebuinţate cu o anumită regularitate; prin aceasta nu s-ar afirma însă în nici un caz că metafora înseamnă, în sensul contemporan, însuşirea unui cuvînt de a fi folosit cu această regularitate.

Din motive practice pentru „capacitatea de cuprindere" ne-am limitat la expresiile din anumite limbi europene care au înţeles asemănător cu „metaforă" din limba română sau „Metapher" din limba germană.

Metodic am procedat în felul următor:

În primul rînd am extras definiţiile metaforei, cercetîndu-le. Se pot trage anumite concluzii privind capacitatea de cuprindere a unor termeni, presupunînd că definiţiile sînt corecte. Rezultatele obţinute au forma „Potrivit definiţiei folosite, metafora defineşte . . . (sau are capacitatea de cuprindere . . .) Desigur definiţiile pot fi folosite doar în măsura în care nu cuprind date total eronate.

În al doilea rînd am tras concluzii din felul în care personal folosesc termenii de „metaforă", constatînd metaforele într-un text, întrebîndu-mă după ce le-am recunoscut şi încercînd să folosesc rezultatele obţinute experimental ca reprezentative pentru folosirea în ştiinţa literară a „metaforei".

Din definiţii se desprinde în primul rînd faptul cunoscut, deşi nu întotdeauna îndeajuns subliniat, că termenii de metaforă pot avea un conţinut general şi unul special şi deci corespunzător, o capacitate de cuprindere mai generală şi una mai limitată. Deja antichitatea a dezvoltat cîţiva termeni mai generali şi cîţiva mai limitaţi (metaphorá şi trópos-metaphorá, translatio), termenii limitaţi denumind de obicei tocmai modul cel mai important la care se refereau cei generali. Acelaşi termen, metaphorá, poate avea la sfîrşitul antichităţii atît un conţinut general cît şi unul special. În cel de al doilea caz metaphorá este de exemplu similară cu metónymia, şi amîndouă sînt specii ale metaphorá-ei în sens general. După definiţii, în toate limbile mai noi apar grupe de termeni corespunzători, odată cu împrumutarea termenilor antici împrumutîndu-se şi sensurile lor multiple. În cazul tropilor speciile au fost reduse începînd cu Vossius[1]: numărul oscilează între două şi cinci: metafora, metonimia, sinedoca, hiperbola şi ironia sînt cele care apar cel mai adesea.

În cazul metaforei se distinge de la bun început o clasificare de bază în două categorii: după majoritatea definiţiilor metafora trebuie concepută relaţional, denumeşte aşadar o clasă de multitudini de obiecte ordonate: pe lîngă acestea apar şi termeni de metaforă atributivi, denumind fiecare o clasă de obiecte distincte.

Mulţi termeni sînt relaţionali şi atributivi în acelaşi timp. Metaphorá este relaţională după definiţia lui Aristotel[2]. La el este vorba de o relaţie triadică. Conform definiţei metaphorá denumeşte clasa tuturor triadelor care constau dintr-un cuvînt „întrebuinţat", „aplicat", de un anumit fel, şi alte două „obiecte" care să-i corespundă. Pe de altă parte metaphorá este atributivă, tot conform *Poeticii* lui Aristotel: „Orice cuvînt este sau kyrion sau glötta sau metaphorá . . . ".

---

[1] J. Ihwe, 1971, Vol. I, p. 337.
[2] Aristoteles, 21, 1457 b.

Scanned with OKEN Scanner

Sub denumirea de tipuri de termeni se înţelege fiecare clasă mare de termeni de următorul fel:

1. Capacitatea de cuprindere (= conturul) este general acelaşi, adică toate contururile sînt fie obiecte separate, fie perechi, triade etc. În afară de aceasta toate obiectele aparţin aceluiaşi „domeniu".

2. Există un semn distinctiv comun (= caracteristică) pentru elementele tuturor contururilor termenilor, adică elementele sînt caracterizate printr-o însuşire sau relaţie comună.

3. În cazul în care termenii aparţin unui sistem consolidat, fix, atunci aparţin aceleiaşi specii, au deci în sistem poziţii analoge.

Pe baza definiţiilor se pot constata foarte multe tipuri diferite. După Lieb[4] pot fi considerate ca sigure 6 tipuri pentru termeni generali şi 5 pentru cei speciali. De fiecare dată trebuie să deosebim între termeni relaţionali şi atributivi.

Tipul 1 rg (Primul tip relaţional în sens general). Ca exemplu poate fi luat termenul metaforă conform definiţiei aristotelice. Semnul lingvistic (de obicei un singur cuvînt) înseamnă primul dar nu şi al doilea „termen", are primul dar nu şi al doilea „înţeles", se referă deci la prima dar nu şi la a doua clasă de „obiecte".

Ex.: între cuvîntul l e u, clasa leilor şi clasa eroilor apare relaţia metaforă exact atunci cînd „leu" se referă la prima dar nu şi la a doua clasă şi cînd „leu" este folosit prin semnul lingvistic „leu" (ex.: „omul era un leu"), care se referă la clasa eroilor.

Acest tip există în toate limbile moderne.

Tipul 1 rl (Primul tip relaţional în sens limitat)

Acestui tip îi aparţine de exemplu termenul „translatio" după definiţia lui Auctor ad Herennium[5]. În plus la „folosirea neobişnuită" a unui semn are loc aici a s e m ă n a r e a între „obiectele" a două clase de obiecte, pentru a folosi termenii celor mai multe definiţii. Prin asemănare înţelegem „similitudinea de caracteristici" („similitudo") şi analogia. Sau pentru a folosi definiţia lui Pongs: „Metafora se prezintă ca transfer de denumire prin analogie"[6].

Tipul 2 rg (Al doilea tip relaţional în sens general)

Aici aparţine de exemplu t r o p u l după definiţia lui Gerber[7]. Un termen de acest tip denumeşte o clasă de perechi de obiecte de următorul fel: amîndouă „obiectele" sînt semne lingvistice diferite; cel puţin al doilea este un singur cuvînt. Între ele există un raport de „înlocuire". Primul este „înlocuit" de al doilea sau este „schimbat" de el.

Tipul 2 rl (Al doilea tip relaţional în sens limitat)

La acest tip, condiţiilor tipului precedent (2 rg) li se mai adaugă una: aceea că aici poate fi aplicat fără excepţie criteriul cunoscut de comparaţie. Semnul înlocuitor este o „comparaţie scurtată" (mai exact: a doua parte a unei comparaţii fără particulă), cel de înlocuit constituind expresia „in sine". Defi-

[3] *ibidem.*
[4] H.H. Lieb, 1964, passim.
[5] Ad. C. Herennium libri IV de ratione dicendi, IV, cap. XXXIV, 45.
[6] H. Pongs, 1960, ed. 2-a, p. 23.
[7] G. Gerber, 1884/5, vol. 2, p. 22.
[8] M. Fabi Quintiliani institutiones oratoriae libri, XII, VIII, 6, 8.

Scanned with OKEN Scanner

niții de acest gen întîlnim la Quintilian[8] iar Adank[9] arată că: „Metafora este o comparație scurtată, sau mai bine zis o comparație de substituție".

S-ar putea stabili și alte tipuri, dar ni se pare mai importantă chestiunea felului de relații care există între termenii celor patru tipuri precedente.

În primul rînd rezultă că orice termen 1 rl este totodată și termen de tipul 1 rg. Același lucru este valabil și pentru tipul 2 rl și 2 rg. La tipul limitat condițiile generale capătă o coloratură specială.

Pentru stabilirea tipurilor de termeni atributivi trebuie să remarcăm de la bun început că în cazul celor mai multe definiții se presupune (deși nu se spune în mod expres) că este vorba de un anumit text într-o anumită limbă, lucru deosebit de important, pe care nu trebuie să-l pierdem din vedere pentru a nu ajunge la generalizări nedorite și pentru a avea un termen de referință.

Termenii atributivi denumesc clase de semne lingvistice, care de obicei sînt „cuvinte" separate. Deja la Aristotel termenul de metaforă apare la o clasificare a onómata-lor: cuvintele cu o anumită însușire sînt metafore (aparțin clasei denumite: metaphorá).

Tipul 1 ag (Primul tip atributiv în sens general).

Un termen de acest tip denumește o clasă de semne lingvistice care apare în conexiune cu o „folosire neobișnuită" sau cu un „transfer", adică: fiecare semn este identic cu un semn lingvistic, care prin „folosire neobișnuită" este legat de două clase de „obiecte"; semnul lingvistic se referă la prima clasă, nu însă și la a doua, iar semnul vorbirii numai la cea de a doua.

Tipul 1 al (Primul tip atributiv în sens limitat)

Acest tip se referă la o clasă de semne ale vorbirii care apar în cazul „folosirii neobișnuite" și a „asemănării".

Tipul 2 ag (Al doilea tip atributiv în sens general)

La acest tip trebuie pornit de la tipul 2 rg: metafora este identică cu un semn lingvistic care „înlocuiește" un altul în felul arătat. La fel, un semn al vorbirii este o metaforă după un termen de tipul 2 al, dacă apare în conexiune cu „înlocuirea" sau „asemănarea".

La fel ca la termenii relaționali putem stabili și la cei atributivi că termenii cu sens limitat aparțin concomitent tipului general. Tipul 2 ag este în același timp 1 ag. Deoarece „înlocuirea" presupune existența „transferului", fiecare metaforă de tipul 2 ag este și o metaforă de tipul 1 ag. În felul acesta toți termenii de tipul 1 al, 2 ag și 2 al pot fi reduși la tipul 1 ag, care devine în acest fel tip fundamental.

Tot ceea ce am arătat pînă aici s-a referit la metafore în „texte". Metafore într-o limbă, independente de text, au fost cercetate pentru prima dată de Brinkmann[10] în 1878. El le numește „Sprachmetaphern" și le opune așaziselor „Autormetaphern".

Concluzia ar fi: conform definițiilor tipul 1 rg este tip de bază pentru termenul global de metaforă; toate celelalte tipuri pot fi reduse într-un fel sau altul la acest tip. Indiferent de felul în care e definită metafora aceasta presupune întotdeauna un transfer, chiar dacă vorbim de înlocuire. În felul acesta metaphorá așa cum apare ea, în prima parte a definiției aristoteltice este reprezentativă pentru termenul istoric de metaforă.

---

[9] H. Adank, 1939, p. 69.
[10] F. Brinkmann, 1878, vol. 1, p. 41.

Scanned with OKEN Scanner

În cazul în care facem abstracție de definiții metafora apare pe baza propriilor cercetări în două cazuri:

1. Între diferitele părți ale fragmentului respectiv apar relații sintactice care ar face comunicarea imposibilă dacă cuvîntul ar însemna ceea ce înseamnă în mod obișnuit în limbă.

2. Între fragmentul respectiv și context există relații sintactice și semantice de asemenea natură încît fragmentul n-ar putea fi inclus în context, dacă prin el s-ar afirma lucruri imposibile.

Scanned with OKEN Scanner

G. I. Tohăneanu
(Universitatea din Timişoara)

SINONIMIA FONETICĂ LA SADOVEANU

De la o vreme încoace se discută, din ce în ce mai insistent şi mai sporнic, despre *sinonimia dincolo de cuvînt*, adică *în afara vocabularului*[1]. Într-adevăr, posibilităţi duble sau chiar multiple de redare lingvistică a aceluiaşi conţinut există nu numai în lexic, ci şi în celelalte compartimente ale limbii, la nivelul sunetelor, formelor şi relaţiilor gramaticale, ba chiar şi la acela al derivării[2]. Large sensu, *căciulă* şi *cuşmă* se aşază faţă în faţă într-o relaţie comparabilă cu aceea dintre *seară* şi *sară; şezurăm* şi *şezum; duşman al tău* şi *duşman mie, ard în depărtare* şi *ard depărtărilor; tătăroaică* şi *tătarcă*[3]. Poposind, acum, la *nivelul sunetelor*, se poate accepta, cred, afirmaţia că între forma literară şi cele neliterare ale aceluiaşi cuvînt — fie ele populare, regionale sau arhaice — se poate constitui un raport de *sinonimie fonetică*. Fără să atingă sensul lexical al cuvîntului, variantele populară, regională sau arhaică aduc, fiecare, cu sine, faţă de corespondenta lor literară, un adaos stilistic de rangul nuanţelor, uneori infime, cîteodată abia perceptibil, dar cu atît mai preţios şi mai vrednic de a fi valorificat în cadrul „comunicării" realizate cu mijloacele artei.

Pentru a cuprinde cît mai temeinic semnificaţiile şi virtuţile expresive ale sinonimiei fonetice în limba literaturii artistice, este necesar ca, în analiza şi aprecierea textului, să ţinem seama de existenţa şi de particularităţile celor două „straturi", narativ şi dialogat, ale operei literare. O atare distincţie ne ajută să ne formăm o imagine cît mai exactă despre înzestrarea, experienţa şi maturitatea artistică a unui scriitor, despre posibilităţile sale de adecvare a expresiei nu numai în funcţie de conţinut, ci şi de structura compoziţională a operei. Astfel, repartizarea elementelor *neliterare* — atît de ademenitoare prin pitorescul lor — trebuie să se efectueze diferit, potrivit unor trăsături specifice fiecăruia dintre cele două „straturi"[4]. În naraţiunea propriu-zisă, acolo unde scriitorul se desprinde de personaje, „obiectivîndu-se", Sadoveanu — căci despre el va fi vorba — refuză categoric accesul regionalismelor „stridente". Arhaismele stricto sensu sînt destul de puţine, chiar şi în romanele şi povestirile istorice. Mişună, în schimb, *sinonimele populare*, la toate nivelele limbii. În dialog — adică

---

[1] Eu însumi am avut prilejul să mă refer, pe larg, la această problemă, în volumul *Dincolo de cuvînt*, 1976, p. 11—40.

[2] Pentru sinonimia la nivelul derivării, vezi Theodor Hristea, 1978, p. 8. Autorul propune termenul de *sinonimie afixală*, care mi se pare foarte nimerit.

[3] Perechea din urmă — *tătăroaică, tătarcă* — este atestată chiar la Sadoveanu, în *Fraţii Jderi*. Cei doi termeni alternează la o distanţă infimă. Vezi XIII 451—452.

[4] Am încercat să aplic, la domeniul vocabularului, „teoria" celor două straturi, în *Sinonimia unor epitete cromatice în poezia lui Eminescu* (*Dincolo de cuvînt...*, p. 141—151).

atunci cînd prozatorul cedează locul şi dă cuvîntul personajelor sale, identificîndu-se, pînă la un punct şi într-un anumit sens, cu fiecare dintre ele — aceste restricţii, observate cu consecvenţă în naraţiune, pot fi sensibil atenuate. Eroii aparţin unei zone geografice, unui mediul social, unei epoci istorice, iar modul lor de a se exprima cată să sugereze, cu discreţia şi economia de mijloace specifice artei autentice, această triplă apartenenţă.

Cine citeşte pe Sadoveanu concentrîndu-şi atenţia şi în această direcţie observă lesne că el îşi îngăduie să recurgă la puţinele sale „moldovenisme" — fonetice şi lexicale — *numai în dialog*, şi mult mai rar, aproape deloc, în naraţiune. Solicitarea reţinută, aproape numai în replici, a unor trăsături regionale „subţiri", atingînd numai vocalismul[5], contribuie totuşi substanţial la înfiriparea sentimentului oralităţii: dialogul cîştigă în culoare şi autenticitate, iar cititorul se trezeşte . . . ascultător!

Ţinînd tot timpul seama de cele două straturi, desprindem mai întîi, la Sadoveanu, o serie cuprinzătoare de *fonetisme neliterare* generalizate, identificabile, prin urmare, atît în dialog cît şi în povestirea autorului. În majoritatea lor covîrşitoare, ele reprezintă fonetisme populare, nu regionale, întrucît le regăsim şi dincolo de „graniţele" subdialectului moldovean, în unele graiuri transilvănene[6]. Se vede, şi cu acest prilej, cît de fecundă a fost şi continuă să fie distincţia fermă dintre „regional" şi „popular", stabilită de Iorgu Iordan în studiul său, devenit clasic, *Limba lui Creangă*, apărut acum aproape un sfert de veac în *Contribuţii la istoria limbii române literare în secolul al XIX-lea*, I, EA, 1965, p. 137—170.

Dintre fonetismele populare cu întrebuinţare generală — care nu suferă nicicînd şi niciunde, la Sadoveanu, concurenţa variantelor literare — amintesc, fără citate, pe următoarele: *samă, sară; cîne, mîne mîni* (*plural* de la *mînă*), *pîne; mulţămi* şi derivatele sale: *(ne)mulţămire, (ne)mulţămit, mulţămită, mulţămitor;* prepoziţia *cătră;* seria derivatelor cu *-eţă* în loc de *-eţe: bătrîneţă, blîndeţă, căruntеţă, frumuseţă, tinereţă; blăstăma* şi derivatele; *pereche* şi *părete;* răzăş şi derivatele; *jîlţ, mazîl, a stînge* cu derivatele; *bielşug, îmbielşugare, îmbielşugat; învierşuna, învierşunare; ceti, cetire, cetit, cetitor; leturghie; prietin, prietinie* etc.; *întăi, dintăi, călcăi; tălhar* cu derivatele;

---

[5] Transcriu, cu acest prilej, o foarte pătrunzătoare observaţie a lui Ov. Densusianu: „. . . alterarea consonantismului în aşa fel încît să se ajungă la forme deosebite de cele primitive face să se reliefeze mai bine aspectul dialectal al unui grai decît alterările de vocalism, care în general trec prin nuanţări mai apropiate ori mai puţin frapante" (Recenzie la Th. Capidan, *Meglenoromânii*, I, în „Grai şi suflet", II, fasc. 2, p. 364). Mi-a atras atenţia asupra acestui citat Dorin Uriţescu.

[6] Sadoveanu s-a dovedit, în repetate rînduri, foarte „sensibil" faţă de unitatea relativă a graiurilor de pe cele două versante — estic şi vestic — ale Carpaţilor. În comunicarea academică *Despre limba literară* (XX 609 şi urm.), referindu-se la lexic, el face următoarea preţioasă mărturisire: „Iată numai o parte din vocabularul cu care urechea mea a fost obişnuită în Valea Moldovii şi a Bistriţii şi pe care l-am găsit în tot vestul şi nordul Ardealului". Urmează o scurtă referire la Creangă, din aceeaşi perspectivă lingvistică: „Acest mare scriitor moldovan e înţeles în tot nordul românismului pînă în Banat" (XX 613—614). Preţioase observaţii — acum, despre . . . Sadoveanu — la Iorgu Iordan: „Purtat de vechea-i pasiune pentru vînat şi pescuit, ca şi de o forţă atavică transmisă poate de vreun ascendent al său, scriitorul nostru a străbătut, ani de-a rîndul, în lung şi-n lat, ţinuturile de peste munţi, pe care a ajuns cu vremea să le cunoască şi, mai ales, să le iubească tot aşa de mult ca pe cele din Moldova lui dragă. Căci a constatat, între felul de a trăi şi a vorbi al moldovenilor şi acela al ardelenilor de la nord de Mureş, o mare asemănare, care l-a determinat să urmărească problema şi s-o rezolve, cu ajutorul specialiştilor, pentru simpla satisfacere a curiozităţii sale personale" (*Observaţii asupra limbii lui Mihail Sadoveanu*, în 1977, p. 317).

mînînc, mînînci etc.; *pasere, paseri;* pluralul *flacări; pîrău; moldovan, arman, ţapăn.* Repet şi insist: cu una sau două excepţii, formele înşirate mai sus — cărora li s-ar putea lesne adăuga numeroase altele — sînt *singurele admise* de Sadoveanu, în pofida „sinonimelor" fonetice literare. Aria lor de răspîndire este foarte largă, depăşind, de cele mai multe ori, pe aceea a subdialectului moldovean. Dacă spaţiul tipografic ar fi „clement", aş putea dovedi, cu numeroase citate, prezenţa multora dintre ele la Agîrbiceanu şi Pavel Dan. Tocmai datorită caracterului lor *popular* Sadoveanu, cum am spus, le generalizează, pulverizîndu-le dincolo de marginile dialogului. Această situaţie obiectivă îndreptăţeşte pe de-a-ntregul constatarea lui Iorgu Iordan că „Atît Creangă cît şi Sadoveanu [...] se identifică, în ce priveşte relatarea directă, cu personajele lor. Vreau să spun că între felul cum vorbesc ei înşişi despre oamenii ale căror fapte le înfăţişează şi felul cum vorbesc aceştia nu există nici o deosebire esenţială. Stilul apare astfel aproape unitar de la început pînă la sfîrşit, indiferent dacă intervine povestitorul sau vreunul dintre personajele lui. O adevărată solidaritate între ei toţi, fără deosebire, bazată pe conţinutul popular al operei, care, la rîndul lui, izvorăşte din concepţia scriitorului despre viaţă şi, implicit, despre arta literară" (*Observaţii asupra limbii romanului „Nicoară Potcoavă"*, în volumul Iorgu Iordan, *Limba literară*, Editura Scrisul românesc, Craiova, 1977, p. 338).

Dacă luăm însă în considerare trăsăturile fonetice strict caracteristice subdialectului moldovean, atunci lucrurile, într-o oarecare măsură, se schimbă. Se impune în primul rînd observaţia că, dintre aceste trăsături, cele mai frapante — adică acelea care alterează consonantismul, schimonosind faţa cuvîntului — sînt evitate aproape sistematic. Rareori Sadoveanu le îngăduie cîte o ivire în replici, amuzîndu-se îngăduitor şi reliefîndu-le grafic prin ghilimele sau „cursive", ceea ce presupune o distanţare şi o „desolidarizare" artistică faţă de întrebuinţarea lor: „— Nu ştiu ce-a fi, cucoane *Cilipe*, dar dacă nici acu, după vîntoasa asta, n-a veni ploaia, apoi ne-am stîns de pe faţa pămîntului. Acu-i de *cherit:* merge plugu ca-n cremene. Domnu *premare* mînă după noi vătăjeii, da' dumnealui nu vrea să ştie de nacazu' omului!" (VIII_3, 8)[7]. „Cursivele" din acest citat (*Cilipe, cherit, premare*) reproduc aidoma indicaţiile grafice ale autorului, care rîvneşte să reliefeze, şi pe această cale, fonetismele mai mult sau mai puţin „stridente" din vorbirea personajelor, nu însă şi indicii oralităţii (*acu, plugu, da'*), nici rostirile populare (*stîns*), nici fonetismele regionale discrete (*nacazu*). Acestea din urmă sînt acceptate, dar numai sau aproape numai în replici, pentru virtuţile lor caracterizatoare, care permit personajelor să se „autosituieze". Voi lua în discuţie doar două:

1. Secvenţele vocalice *ă...á* şi *á...ă* se aliniază şi se armonizează ca în subdialectul moldovean. Spre deosebire de povestitor, eroii săi rostesc de obicei *barbat, călare, camară, cărare, dascal, harmasar* şi *harmasaraş, lasa, macar, magar, malai, nacaz, narav, pacat, primavara, salaş, sarac, vadană, zabavă, zapadă* etc., în timp ce, în pasajele narative, sînt preferate, în modul cel mai evident, formele literare. Crîmpeiul de dialog imediat următor adună cîteva din formele abia amintite: „— [...] *Saraca* văduvă! Eu am auzit pe liţa Catrina zicînd că are vreo trei *barbaţi*, măi... Da' *celalalt* de colo: — Da' nu-i *pacat*, măi, să ţie trei *barbaţi*?" (I 597). Iată acum un fragment

[7] Toate citatele din Sadoveanu sînt extrase din cunoscuta serie de *Opere*, I—XXII, 1954—1973. După închiderea citatului, menţionez, între paranteze, numărul volumului (cifre romane) şi al paginii (cifre arabe). Cum volumul al VIII-lea a apărut în două variante (1953 şi 1957), am indicat, „sub rînd", cu cifrele 1 sau 2, despre care „VIII" este vorba.

Scanned with OKEN Scanner

din comentariul hîtru al autorului, în marginea „soborului jupîneselor", pagină antologică din *Fraţii Jderi:* „Cînd se află strînşi *bărbaţii* în adunarea lor, femeile ospătează deoparte. Această rînduială se ţine din vremuri vechi la Moldova, pentru că *bărbaţii* tac. Pe lîngă asta, chiar cînd vorbesc, *bărbaţii* au de pus la cale numai politiceşti treburi şi taine. Deci soborul jupîneselor tinde totdeauna să se aleagă deosebit, ca să poată descoase şi descurca toate cîte sînt pe lumea asta" (XIII 398). Aceeaşi rînduială o urmează şi adjectivul *bărbat*, cum se vede din acest frumos text ritmat, de esenţă folclorică, presărat cu rime interioare: „Pădurarul a încălecat vesel şi s-a dus iepureşte pînă-ntr-o vălcică. Şi s-a întors purtînd un *corn bărbat* în care vor fi sunat oameni vechi la ospăţul lui Verde-Împărat"[8] (XVIII 173). În schimb, în replică, la numai cîteva pagini distanţă, numele legendarului *Barbăcot* suferă, şi el, modificarea fonetică de rigoare: „Morarul a dat lămurire: — [...] Asta-i moara lui *Barbacot*" (XVIII 160). Tot aşa, în replică: „— Mi se-ntîmplă cîteodată *nacazuri* de acestea" (IV 483); în naraţiune: „unul era sătul, altul se gîndea la bielşugul clipei, şi uita *năcazurile*[9] care-l pîndeau la răspîntiile viitorului" (IV 472). În dialog: „— Pe la noi nu se află, ca-n alte ţinuturi, *salaşuri* boiereşti, unde să se cuibărească minciunile" (XVIII 161). În naraţiune: „Aici se vede că în Ţara Moldovei prostia găseşte *sălaş*, iar tinereţa n-are întru nimic de a face cu înţelepciunea" (XI 693).

2. Repartizarea decisă a formelor regionale în stratul dialogat apare foarte clar în cazul variantelor prezentînd diftongul *ie* în loc de *ia* din limba literară. Mă refer, în primul rînd, la participiile unor verbe de conjugarea I: „— În tîrg, mare iarmaroc, cu panorame şi comedii... Acolo vedem noi cîte-s pe lumea asta, pînă şi de cei care mînîncă foc: biata femeie se îngrozise. Cînd iaca intră unu îmbrăcat cu roş şi galben şi cu comanac *ţuguiet*[10] în cap" (VIII 431); „— ... domnu doftor s-o apucat şi mi-o *tăiet* mîna stîngă de la încheietură ş-o lepădat jos răutatea" (VIII 430). Citatele sînt desprinse dintr-o lungă replică a unui vînător vestit din părţile Călimanului, Chirică, povestaş neîntrecut, mai ales evocînd împrejurarea de pomină cînd a dobîndit el, la o „comedie" dintr-un tîrg, un „cîne" năzdrăvan pe care l-a şi botezat „Comedieru"... Într-o astfel de replică, împodobită cu toate insignele oralităţii, Sadoveanu îşi îngăduie să recurgă la forme ceva mai pregnant dialectale, neadmise altundeva, chiar şi în condiţiile „prielnice" ale dialogului: „— Aşa că ne-au zdrobit şi ne-au *tăiat*, prădîndu-ne. Un sat sarac şi mititel ca al nostru nu se poate apăra" (X 29).

Printre exemplele cele mai concludente pentru rigoarea şi fermitatea cu care Sadoveanu distinge, lingvistic, cele două straturi, se rînduieşte repartizarea dubletelor *băiet*[11] — *băiat*, primul numai în dialog, al doilea, cu precădere în naraţiune. Din formulare se vede că, în timp ce forma literară are acces şi în replici, cea dialectală nu este nicicum acceptată în stratul narativ:

---

[8] Ultima parte a enunţului — „oameni vechi la ospăţul lui Verde-Împărat" — se organizează ritmic, într-o tetrapodie anapestică: ⏑ ⏑ –́ | ⏑ ⏑ –́ | ⏑ ⏑ –́ | ⏑ ⏑ –́.

[9] Aşadar: *nacaz*, în replici, se opune variantei populare *năcaz*, nu celei literare: *necaz*. Aceasta din urmă nu se iveşte, cred, decît în romanul *Mitrea Cocor*, de bună seama, numai în replici. În povestirea aceasta, eroii, vorbind „munteneşte" (de fapt: „olteneşte"), se exprimă mai... „literar" decît Sadoveanu însuşi!

[10] Foarte rar, Eminescu recurge la participiile în *-iet*, retrăgîndu-le la final de vers:
„Acolo, lîngă izvoară iarba pare de omăt,
Flori albastre tremur ude în văzduhul *tămîiet*".

[11] Vezi şi Eminescu: „Fiind *băiet*, păduri cutreieram".

Scanned with OKEN Scanner

„Cu un singur *băiat*[12] a rămas, cu Ştefan, şi pe acesta l-a bătut, l-a horopsit, ca un tiran" (IV 406). Dar în dialog: „— Opreşte-l, măria ta, a gemut uncheşul Petrea. Oricare dintre noi se poate pune jertfă, dar pe *băiet* cruţă-l! — *Băietul* e de mult *barbat*. a aruncat în urma sa răspuns trufaş mezinul" (XVIII 225). În această frîntură de dialog, *băiet* sare dintr-o replică într-alta, aliindu-şi, în cea de a doua, încă un fonetism regional, în speţă: *barbat*. Riposta crispată a mezinului este rostită sacadat, enunţul organizîndu-se într-o suită iambică perfectă, de 23 de silabe . . .

Cele mai probante sînt situaţiile cînd dubletele, aflate în imediată apropiere unul de altul, alternează în funcţie de trecerea de la dialog la naraţiune sau invers. Atenţia „distributivă" a prozatorului nu mai poate fi acum pusă la îndoială cu nici un chip: „Apoi, desfăcîndu-se cu uşurinţă, s-a întors iar lîngă Lipan şi-a îngenunchiat. — Să vie şi *băietul*! a ţipat ea. *Băiatul* era aproape. A venit, acoperindu-şi ochii cu braţul drept" (X 653).

„Abaterile" de la normele riguroase pe care Sadoveanu şi le impune, în distribuţia dubletelor sau tripletelor fonetice, sînt, de obicei, motivabile subtil, vădind acelaşi extraordinar simţ lingvistic, aceeaşi rîvnă întru adecvarea expresiei. În citatul care urmează, în plin dialog, *băiet* alternează cu *băiat*, de la o replică la alta: „— . . . Asta-i taina pe care n-o cunoşti decît tu, Pokotilo. M-am mărturisit ţie la o amărăciune şi la un pahar dulce; dar nimeni altul nu ştie. — Nici *băiatul*? — Nici *băietul*, Elisei" (XVIII 289). Care să fie noima acestei alternanţe „ciudate", în condiţiile identice, ale dialogului? Dintre cei doi interlocutori, numai unul, moş Petrea, adică tocmai cel care foloseşte forma dialectală, este „moldovan". Partenerul şi prietenul său moş Elisei Pokotilo, care este zaporojan de baştină, vorbeşte mai . . . literar!

Este cît se poate de instructiv — pentru rigoarea filologică a lui Sadoveanu, pentru simţul său lingvistic şi pentru gustul său estetic — amănuntul, în aparenţă, „meschin", că, atunci cînd personajul vine din Ţara-de-Jos, el se exprimă, iarăşi, mai „literar". Iată două replici, prima din *Nicoară Potcoavă*, cealaltă, din *Hanu-Ancuţei:* „— . . . n-ai *călcat* aici în casa asta de 12 seri, şi femeile au meşteşugul lor să-i facă a-şi aduce aminte pe cei care uită" (XVIII 102); „— . . . îmi erau dragi ochii negri, şi pentru ei *călcam* multe hotare" (VIII 499). Cuvîntează aici căpitanul Neculai Isac de la Bălăbăneşti, din ţinutul Tutovei. Despre el întreabă Ancuţa: „— Aista-i *omul cel din Ţara-de-Jos*, de care vorbea maică-mea, cînd eram copilă?" (VIII 497).

Alteori pătrunderea fonetismelor regionale în naraţiune se explică prin faptul că povestitorul inserează în propria sa expunere frînturi de gînd ale personajelor, recurgînd la tehnica „monologului interior" sau a „stilului indirect liber"[13]. „Binecuvîntat fie *dascalul* meu Ian Savitki de la Bar — *şi-a amintit Nicoară* — care mi-a deschis ochii asupra acestui adevăr" (XVIII 166). Autorul transcrie acum un simplu gînd al lui Nicoară, care devine „replică" numai prin despicarea propriului „eu" al personajului. Dar Sadoveanu, pe bună dreptate, încadrează şi această „replică interioară" în stratul dialogat. Dovadă: *dascalul meu*. Altundeva, la „soborul muieresc" din *Fraţii Jderi*, fonetismul *balai* surprinde, poate, în plină naraţiune. În realitate este vorba de o variantă a stilului indirect liber combinat cu monologul interior,

[12] Cîteva rînduri mai jos, pe aceeaşi pagină dar în replică: „— Da-i un *băiet frumos* . . . şoptea Tudorita" (IV 406).

[13] Pentru această interesantă problemă, vezi Mihaela Mancaş, 1972, passim. Numeroase şi subtile referiri la Sadoveanu.

Scanned with OKEN Scanner

prin care ni se transmite un gînd intim, nemărturisit și maliţios, al jupîneselor, care asociază în chipul cel mai firesc „taifasul" cu insinuările și cu clevetirea: „Intră o roabă și șoptește ceva, dînd o veste. — Tocmai vorbim de lup și lupoaiecele-s la ușă... rîde jupîneasa Ţura a lui Moţoc. Vin ruștele. — A, vin ruștele? Întoarce și Stratonic fruntea și vede pe jupîneasa cea mare a lui Iaţco Hudici. Rareori s-a putut vedea o îngîmfare mai mare și un umblet mai legănat. Însă jupîniţa Maruşca a lui Hudici e un fel de *sfiiciune balaie*. Prea subţirică și păşind prea mărunt. Parc-ar fi înfricoşată; numai cînd și cînd aruncă-n lature o căutătură iute. Ar putea fi frumuşică, *o preţuiesc cneaghinele*, dacă ar fi grasă. Cum se poate uita un barbat falnic la asemenea gînganie?" (XIII 403). Evident, Sadoveanu „insinuează" că toate „cusururile" Maruşcăi — sfiiciunea, mersul prea legănat și prea mărunt, „silueta" (*Prea subţirică*) și puţinătatea trupului (*asemenea gînganie*) — sînt tot atîtea scorniri sau exagerări ale jupîneselor, pe care el se mulţumește să le înregistreze și să le reproducă, mehenghi. Aşa se justifică artistic, printre altele, expresia *sfiiciune balaie*, în cadrul căreia forma epitetului (*balaie*) apropie *gîndul* de *replica vie*, rostită ca atare. Scriitorul își sporește distanţa faţă de această opinie generală — rămasă neformulată — și prin inserţia vicleană din fraza: „Ar putea fi frumuşică, *o preţuiesc cneaghinele*, dacă ar fi grasă." Negreşit, opţiunea pentru forma dialectală, într-o asemenea împrejurare, într-un asemenea context „situaţional", denotă, încă o dată, o subtilitate și un rafinament lingvistic, o capacitate de adecvare și nuanţare a expresiei vrednice de toată atenţia și admiraţia. Întrebuinţarea stilului indirect liber în expunerea autorului — ca indice al unor replici posibile, dar rămase nerostite — atenuează deosebirile dintre cele două „straturi", îndreptăţind, încă o dată, afirmaţia, citată mai sus, a lui Iorgu Iordan, potrivit căreia „între felul cum vorbesc ei înșiși [Creangă și Sadoveanu] despre oamenii ale căror fapte le înfăţișează și felul cum vorbesc aceștia nu există nici o deosebire esenţială. Stilul apare astfel aproape unitar de la început pînă la sfîrșit, indiferent dacă intervine povestitorul sau vreunul dintre personajele lui".

La fel de subtilă mi se pare motivaţia pentru fonetismul *scapara* (în loc de *scăpăra*) într-un scurt fragment narativ din *Fraţii Jderi:* „Aşa s-a făcut. Iosif de la Nimirceni s-a dus cît ai *scapara*" (XIII 586). Într-adevăr, subiectul nedeterminat este exprimat aici prin persoana a II-a (*ai scapara*), care creează, pentru moment, iluzia unui partener fictiv: lui i s-ar adresa povestitorul însuși, într-un dialog „posibil".

În sfîrșit, repetarea intenţionată, de mai multe ori, a aceluiași fonetism dialectal, în contexte reduse, poate crea stări obsesive, de mare interes lingvistic și psihologic, cu un remarcabil randament stilistic. Convingător este, între altele, cazul variantei dialectale *vadană*, reliefînd puternic cuvîntul și sugerînd, prin repetarea lui de 7 ori sub această formă, în cuprinsul unei povestiri de numai 4 pagini (*Recrutul*, I 120—124), nostalgia și, mai cu seamă, forţa de seducţie — sporită, parcă, de trecerea vremii — pe care eroina o exercită asupra povestitorului: „era și o *vadană*, — trecută de treizeci de ani, dar cu niște ochi care te vîrau în boale; [...] Dacă vă spun cum era *vadana*, asta nu înseamnă că logodnica era slută; [...] Numai ce se scoală *vadana*, fraţilor, și vorbește; [...] Agripina, *vadana*, se lăsase moale asupra mea, îmi cuprinsese o mînă [...] A doua zi, ochii aprinși ai *vadanei* mă ardeau ca două flacări, îi simţeam în priviri, în piept, îmi umblau ca un foc prin simţuri. Și m-am dus, m-am dus după ochii negri ai *vadanei*, am lăsat totul [...] Atît a mai rămas din *vadană*, doi ochi...".

Scanned with OKEN Scanner

Ceva asemănător, din punct de vedere lingvistic, se întîmplă în romanul *Nicoară Potcoavă*, mai precis, în pitorescul episod care dă titlul capitolului *Badea Ghiţă şi căpităneasa* (XVIII 93—103). Locul cu pricina, unde se pitise popa Ciotică, este ... *camara* (nu: *cămara!*), iar termenul, rotindu-se de 4 ori pe două pagini, sub această formă şi în contexte aproape identice, concentrează asupra lui atenţia cititorului, care se molipseşte de obsesia personajului, în speţă badea Ghiţă: „— Dar mai întăi eu aş pofti să văd cît grîu ai în *camară* [...] — Numaidecît. Dar eu vreau să văd întăi cîţi saci de grîu mai ai în *camară* [...] — Mulţămesc frumos. Dar eu mă duc să văd cîţi saci de grîu mai ai în *camară* [...] — D-apoi, cumătră, noi stăm aici cuminţi [...] şi la dumneata în *camară* — hoţul!" (XVIII 100—101).

Una dintre cele mai pitoreşti povestiri sadoveniene, care ar fi trebuit — dar n-a ajuns, din pricina ... personajelor! — să fie una de ... vînătoare (mă refer la *Din Moldova ...*, ultima din ciclul *Umbre*), îşi datoreşte, în mare măsură, savoarea, fonetismului obsedant *hulpe*[14], care bîntuie dialogul:

„— Hei-hei! ce mai faci, măi cumătre Stavăr?

— Da' ce să fac? Bine. Am ieşit să puşc *hulpea.*

— Care *hulpe?*

— *Hulpea* de-aici, din Valea Morii. Asta-i, — alta nu poate fi. Mi-a mîncat optsprezece răţuşte, toloşcane de patru luni. Mi-a mîncat nouă puici, — din cele mai mari şi mai boghete. Baba, decît s-o pălească damblaua şi să crape. Omule! zice; dacă nu puşti *hulpea*, să mă vezi moartă! Ce să fac? Am ieşit să puşc *hulpea.*

— Care *hulpe?*

— *Hulpea* de-aici, din Valea Morii. Asta-i, — alta nu poate fi.

— Bine, zice moş Vîrlan; hai s-o puşcăm.

S-a aburcat în trăsurică, dinapoia noastră, şi moş Stavăr. Ş-am pornit să puşcăm *hulpea.*

— Şi la mine, zice într-o vreme moş Vîrlan; şi la mine s-a tînguit baba toată vara. Ba că nu-s două răţe, ba că nu-s doi-trei claponaşi.

— Apoi asta-i! pufneşte moş Tuhal. *Hulpea* le-a făcut capătu!

— Acu mă gîndesc şi eu că *hulpea* trebuie să fie.

— *Hulpea* din Valea Morii, întăreşte moş Ţuhal. Alta nu poate fi.

Moş Vîrlan întoarce nasu-i roş:

— Da de unde ştii că-i *hulpea* din Valea Morii?

— Mi-a spus Gheorghe.

— Care Gheorghe?

— Gheorghe Dominte. Mi-a spus că este-o *hulpe* în Valea Morii. Aceea trebuie să fie.

— Hm! aşa-i, întoarse la rîndu-i şi moş Vîrlan. Aceea trebuie să fie!" (VI 636—637).

Şi, după un prînz zdravăn, după repetate întîmpinări cu nenumărate cofăiele de must, „după ce-au venit scripcarii şi s-au adunat gospodarii de prin împrejurimi acolo, la crama lui Petru Amaicii", moş Vîrlan încă se arăta foarte îndîrjit: „— Eu nu mă duc acasă pînă ce nu puşc *hulpea!* lămurea el. Eu n-am hodină. Eu nu pot da ochii cu baba. Eu îs om straşnic. Am spus aşa — sfînt!" (VI 642).

---

[14] Două personaje sadoveniene se cheamă *Hulpe*. Unul, în *Fraţii Jderi*, este portar al Sucevei, „avînd mutra dihăniei al cărei nume îl purta". Altul, Alexa Hulpe, ne întîmpină în *Neamul Şoimăreştilor*. Vezi Pompiliu Marcea, *1977*, s.v. *Hulpe*.

Scanned with OKEN Scanner

Fără nici o îndoială, obsesia personajelor (vulpea din Valea Morii) sporește și devine mai lesne transmisibilă prin alterarea, chiar infimă, a formei literare a termenului „cheie" din povestire (*hulpea*). Sunînd „altfel", în anumite împrejurări, cuvîntul „spune" mai mult . . .

*

Este momentul să mărturisesc că am însăilat aceste observații cu simțirea sfioasă a unui elev etern, la încă un examen în fața Profesorului venerat, de la care și eu, ca atîția alții, m-am străduit să deprind rîvna dreptei și cumpănitei rostiri românești: Iorgu Iordan.

Scanned with OKEN Scanner

Felicia Giurgiu
(Universitatea din Timişoara)

MOTIV ŞI SEMNIFICAŢIE POETICĂ

Acelaşi motiv literar, aceeaşi structură formală, trei autori diferiţi, trei viziuni particulare: Mihai Codreanu, *Plopul*, Ion Pillat *Plopul*, Ion Barbu *Copacul*.

Cele trei texte, scrise la interval de cîţiva ani între ele (între 1914 şi 1919), se constituie ca reprezentări („evenimente ale limbajului") ale aceleiaşi realităţi ontologice, nu rareori solicitate în literatură pentru virtuţile sale expresive, semnificaţiile motivului comun fiind însă diferite în funcţie de viziunea artistică a fiecărei personalităţi creatoare:

„Stă drept în sus; — iar sobra majestate
A ramurilor sale-n mlădiere
Vibrează calm în magica tăcere
Din visătoarea lui singurătate.

În crengi uşor . . . tot mai uşor, străbate
Încetinel zefiru-n adiere . . .
Şi-un freamăt lin, un freamăt de mistere,
Foşneşte-n frunze-alene clătinate.

Ce simţitor e plopul meu din vale!
Cînd rîzi pătrunde-n ramurile sale
Un viu concert de rîsete-n surdină.

Iar dacă plîngi, în plop ecoul zboară . . .
Şi frămîntat de jale, se-nfioară,
Din vîrf de crengi şi pîn'la rădăcină."[1]

„Născut din ţarină spre cer se-avîntă
Ca un izvor de ramuri şi de foi . . .
Şi doru-l mînă norilor, spre voi,
Dar lutul rădăcina-i înmormîntă.

Vioară e — şi-n vîntul serii cîntă.
Ce suflet plînge în buştean greoi?
Ce gînd de aur piere prin noroi,
Căzîndu-i frunza, aripa lui frîntă?

[1] M. Codreanu, *Versuri originale*, Bucureşti, 1968, p. 123.

Scanned with OKEN Scanner

Cînd va suna a Morții grea secure,
Atuncia doar din lemnul de pădure,
Din flăcări fumul alb o să învie.

Plutind senin pe-al cerurilor larg . . .
Sînt, Doamne, plopul cel legat de glie
Întins spre infinit ca un catarg!"[2]

„Hipnotizat de-adînca și limpedea lumină
A bolților destinse deasupra lui, ar vrea
Să sfarme zenitul și-nebunit să bea,
Prin mii de crengi crispate, licoarea opalină.

Nici vălurile nopții, nici umeda perdea
De nouri, nu-i gonește imagina senină:
De-un strălucit albastru viziunea lui e plină
Oricît de multe neguri în juru-i vor cădea . . .

Dar cînd augusta toamnă din nou îl înfășoară
În tonuri de crepuscul, cînd toamna prinde iară,
Sub casca lui de frunze un rod îmbelșugat,

Atunci, intrînd în simpla, obștească armonie,
Cu tot ce-l limitează și-l leagă împăcat,
În toamna lui, copacul se-nclină către glie."[3]

Mlădiere, calmă vibrare, molcomă clătinare, deci ușoară mișcare ondulatorie în jurul unei axe statice (Codreanu), încremenit avînt ascensional, frîntă dorință de contopire în infinitul albastru (Pillat), voință de cotropire și integrare sieși a supremei verticalități (Barbu), așadar dinamică ca principiu psihologic (dorință, voință), *copacul*[4] se vădește a fi, în cele trei texte, un simbol polivalent ale cărui semnificații se lasă descifrate, prin lecturi succesive, la diferite nivele și în toate direcțiile a rețelelor de tensiuni semantice care le integrează.

Evocarea aspectelor fenomenalului, reprezentarea realității sensibile se realizează, lingvistic, prin intermediul unor termeni aparținînd aceluiași cîmp semantic: *ramuri* (Codreanu, Pillat), *crengi* (Codreanu, Barbu), *frunze* (Codreanu, Pillat, Barbu), *foi* (Pillat), *lemn* (Pillat), *rod* (Barbu), *rădăcină* (Codreanu, Pillat).

Simbolică la Pillat (*cer, nori*), expresia idealului se îmbogățește și se diversifică în creația lui Barbu prin termenii și metabolele unui complex figurativ: *bolți destinse, zenitul, imagina senină, adînca și limpedea lumină, strălucit albastru, licoarea opalină.* Obstacolele exterioare interferate în cîmpul tensional realitate — aspirație (*vălurile nopții, perdea de nouri, neguri*) nu îndeplinesc rol de ecran deoarece, metamorfozat în imagine, viziune, idealul se sustrage constrîngerilor opacității.

---

[2] I. Pillat, *Versuri*, București, 1968.
[3] I. Barbu, *Poezii*, București, 1970, p. 9.
[4] Strînsa relație între aspectele lumii sensibile și semnificațiile inculcate lor sugerează posibilitățile expresive mai bogate ale termenului generic — neîngrădit de nici o restricție semnificantă prin opțiunea inițială relevată de semantica titlurilor (*Copac — plop*).

Egală ca intensitate dar potrivnică înălțării, chemării tăriei albastre este forța materialității, „tăria" terestră (*țarină, lut, noroi, glie* — Pillat; *glie* — Barbu) care leagă — și limitează — tot ceea ce este de aceeași esență cu ea (prin *rădăcină*, copacul își mărturisește afinitatea de esență cu *lutul* ce-o înmormîntă). Imaginile comparative se constituie — într-un plan subteran — ca semne simbolice ale incompatibilității aspirației cu condiția reală — izvorul de foi curgînd înapoi în spre origini, corabia împlîntată în solul ferm năzuind spre largul ceresc.

Dacă echilibrul static nu implică o soluție de final, în schimb, tensiunea dinamică cere o rezolvare care se realizează prin dispariția unuia dintre termenii ei generatori (materialitatea — *bușteanul greoi*, Pillat; idealitatea — *viziunea senină*, Barbu). Deci echilibru și împăcare (Codreanu), tensiune și soluționare prin distrugere (*arderea* mistuind *bușteanul greoi* duce la eliberarea *fumului* care este însă altceva decît *vioara inițială*), tensiune și rezolvare prin acceptarea condiției terestre (Barbu).

Odată cu triumful spiritului la Pillat (*fumul alb*) și al materiei la Barbu (*rodul îmbelșugat al toamnei*) au loc importante modificări pe axa spațialității, verticalitatea convertindu-se în orizontalitate (fumul plutind „pe-al cerurilor larg" — Pillat), iar direcția ascendentă devenind descendentă (*copacul se-nclină către glie* — Barbu). Prin identificarea metaforică finală din sonetul lui Pillat:

„Sînt, Doamne, plopul cel legat de glie,
Întins spre infinit ca un cartag"

se restabilește direcția spațială inițială (în ultimul vers se „prelungește" viziunea neptunică a cerului — anticipată în prima strofă prin intermediul imaginii izvorului).

Pe axa temporalității, există fie continuitate (Codreanu), fie discontinuitate (prin ieșirea din această dimensiune — Pillat — sau prin conștientizare a trecerii din „spațiul" atemporal într-unul temporal = sub influența „augustei toamne", copacul intră în „toamna" lui — Barbu).

Pe axa relației subiect creator — subiect al creației, distingem identificarea metaforică explicită cu eul creator (Pillat), exterioritate implicată, relativă (plopul *meu* din vale — Codreanu) și exterioritate absolută (Barbu). Destinul creator se împlinește ca rezultat al interacțiunilor complexe dintre structura interioară și influențele exterioare (vîntul, legea rodniciei, „captare" și amplificare a vibrației altora). În fața realității fenomenale, reacția sensibilității este complexă — receptare și amplificare a undelor afective (Codreanu), exteriorizare a energiei emoționale interioare (Pillat), comportament deposedat aflat sub influența unor forțe — din afară — copleșitoare (Barbu).

Freamăt, foșnet, ecou, concert („artă poetică" — Codreanu), dualitate *bușteanu* — *vioară* tinzînd spre eliberarea, prin ardere, a esenței sale imateriale (dorința de eliberare a semnificației din scoarța semnificantului opac — Pillat), pătimașă năzuință spre „adînca și limpedea lumină" a boltilor dar și resemnată împăcare cu glia prin rod (aspirație spre complexitate și transparența sensului total, dar și acceptare a semnificației parțiale — Barbu) — iată doar cîteva „ipostaze" ale copacului.

Forma conținutului decupează sonetele în următoarele moduri: 8/6 (Codreanu), 4(3/1)/4/4/2 (Pillat), 8/6 (Barbu). Lectura versurilor dezvăluie un dinamism neutru la Codreanu (datorită substanței semantice echilibrate), dina-

Scanned with OKEN Scanner

mism negativ[5] în octet (lectură lentă, încetinită) şi pozitiv în sextet (lectură rapidă — efect al ingambamentului „lin"[6] şi al formulării exclamative) la Ion Pillat, dinamism pozitiv în octet (datorat ingambamentelor „abrupte") şi negativ în sextet (datorat repetiţiilor semantice) — la Barbu.

Aşadar, în textele discutate, operaţia de reprezentare a copacului iradiază multiple sensuri simbolice (prevalînd sau apărînd doar unele dintre aceste semnificaţii, în fiecare sonet) — simbol al umanului sfîşiat de contradicţii aspirînd spre depăşirea circumstanţei sale relative şi spre atingerea absolutului (Barbu), prin restrîngere, simbol al condiţiei creatorului în lume, artă poetică a sa, simbol al textului surprins în tensiunea dramatică dintre semnificantul material, opac şi epuizabil şi semnificatul ideal care nu poate exista fără suportul formei, prin extensie, simbol al limbajului, tinzînd spre semnificaţia totală dar înlănţuit de posibilităţi fonice şi semantice reduse, de sensuri parţiale.

---

[5] „Vom spune că o frază are un dinamism pozitiv dacă structura ei *ne obligă* la o lectură rapidă şi că, dimpotrivă, posedă dinamism negativ dacă însăşi acea structură ne obligă la o lectură lentă, încetineală sau rapiditate care, insist, vor fi expresive poetic atunci cînd se modelează cu fidelitate după semnificaţia frazei" (Carlos Bousoño, 1975, p. 177).

[6] Ingambament lin = „sensul curge legato în versul al doilea, pînă la sfîrşitul endecasilabului"; ingambament abrupt = „sensul se prelungeşte de la un vers la altul dar se frînge brusc la al doilea".

Scanned with OKEN Scanner

Alexandrina Mustăţea
(Institutul de Învăţământ Superior Piteşti)

EFECTE DE ECHILIBRU ŞI SIMETRIE ÎN ROMANUL LUI GIRAUDOUX

Lucrarea de faţă reprezintă o încercare de analiză a unei structuri stilistice caracteristice operei romaneşti giralduciene.

Pornim în tentativa noastră de la un fragment din romanul „Juliette au pays des hommes“:

„Gérard, qui dormait, après avoir tendu ses balances, ouvrit les yeux. Les faveurs divines, les grâces efficaces éparces dans ce gazon valurent soudain pour lui les bonheurs que ses ascendents et lui-même s'étaient, par le travail de vingt générations, préparés à grands frais. Il se trouvait sucer une paille, — et, joussance exactement égale, il avait deux cent mille francs de rente. Il portait une ombre de merle sur le front, une ombre qui ouvrait le bec, -et, pesée équivalente, sur toute l'âme, la silhouette d'une fiancée riche, pure, et dénommée Juliette. Son pied était attaqué par un chatouillement exquis, ou plutôt par un eczéma incomparable, ou plutôt encore par une adorablement délicieuse gale, -et il descendait de Guizot. Sa main couvait un chardon. Il suffisait de la contracter pour se sentir assailli intérieurement par un porc-épic, de l'ouvrir pour avoir la coeur libéré d'une châtaigne en coque, -et il avait une Hispano-Suiza. Puis flambèrent des éclairs de bonheur trop fulgurants pour susciter leur équivalent dans un autre domaine de la joie: un martin-pêcheur, un autre martin-pêcheur, oiseaux intraduisibles. Puis, troisième stade du réveil, l'équilibre s'établit au contraire entre les merveilles de la nature et les avantages secondaires de sa vie courante: il avait à sa droite le soleil couchant, et à sa gauche un fond de bouteille d'absinthe; il possédait l'été, — rien à faire, l'été était à lui, -et il possédait, aussi, dans la faible mesure évidemment où les objets nous appartiennent, un moulinet Graham pour les truites... Mourir, en vivant ainsi cent ans, mille ans!“[1]

---

[1] Jean Giraudoux, *Juliette au pays des hommes*, Paris, J. Ferenczi et Fils, 1940, pp. 9—10.
„După ce îşi fixase plasele, Gérard adormise şi acum deschise ochii. Harul divin, farmecele rodnice risipite pe pajişte căpătară deodată pentru el preţul fericirilor pe care străbunii lui, trudind douăzeci de generaţii — şi chiar el — le pregătiseră cu mare strădanie. Moşmolea în gură un spic — ceea ce îi făcea la fel de multă plăcere ca renta de două sute de mii de franci pe care o avea. Umbra unei mierle i se aşternu pe frunte — o umbră care deschise pliscul — şi, ca o povară asemănător de uşoară îi stăruia în suflet silueta unei logodnice bogate, neprihănite, numită Juliette. Simţi o gîdîlitură la picior, un soi de mîncărime neasemuită sau poate o încîntător de delicioasă rîie — şi pe deasupră descindea din Guizot. Cu mîna ocrotea un scaiete. Era de ajuns s-o strîngă şi parcă un porc mistreţ i se năpustea în tot corpul; sau s-o deschidă ca să-şi simtă inima descătuşată ca o castană prăjită — şi avea un automobil Hispano-Suiza. Apoi scînteiară licăriri de fericire prea fugare pentru a stîrni corespondenţe, sclipiri de bucurie, la fel de trecătoare: un pescăruş, şi un alt pescăruş, păsări cu nume intraductibile. Urmă a treia fază a trezirii: de astă dată, dimpotrivă îşi făcu loc un echilibru între minunăţiile naturii şi avantajele mărunte ale vieţii obişnuite: în dreapta lui era

Descoperim în fragmentul citat, care constituie ceea ce M. Riffaterre numește în stilistica sa structurală un macrocontext, două tipuri diferite de structuri (a și b), două serii distincte de elemente identice, repetate și, deci, comparabile.
Avem pe de o parte patru grupări de structuri de tip *a:*

a1 — Gérard, qui dormait, après avoir tendu ses balances, ouvrit les yeux. Les faveurs divines, le grâces efficaces éparces dans ce gazon valurent soudain pour lui les bonheurs que ses ascendents et lui-même s'étaient, par le travail de vingt générations, préparés à grands frais.
a2 — Puis flambèrent des éclairs de bonheur trop fulgurants pour susciter leur équivalent dans un autre domaine de la joie.
a3 — Puis, troisième stade du réveil, l'équilibre s'établit au contraire entre les merveilles de la nature et les avantages secondaires de sa vie courante.
a4 — Mourir, en vivant ainsi cent ans, mille ans;

iar pe de altă parte, trei grupări de structuri de tip *b:*

b1 — Il se trouvait sucer une paille, -et, jouissance exactement égale, il avait deux cent mille francs de rente. Il portait une ombre de merle sur le front, une ombre qui ouvrait le bec, — et, pesée équivalente, sur toute l'âme, la silhouette d'une fiancée riche, pure, et dénommée Juliette. Son pied était attaqué par un chatouillement exquis, on plutôt par un eczéma incomparable, ou plutôt encore par une adorablement délicieuse gale, -et il descendait de Guizot. Sa main couvait un chardon. Il suffisait de la contracter pour se sentir assailli intérieurement par un porc-épic, de l'ouvrir pour avoir le coeur libéré d'une châtaigne en coque, -et il avait une Hispano-Suiza.
b2 — un martin-pêcheur, un autre martin-pêcheur, oiseaux intraduisibles.
b3 — il avait à sa droite le soleil couchant, et à sa gauche un fond de bouteille d'absinthe; il possédait l'été, — rien à faire, l'été était é lui, -et il possédait, aussi, dans la faible mesure évidemment où les objets nous appartiennent, un moulinet Graham pour les truites.

Observăm că după fiecare grupare de tip *a* urmează una de tip *b*, ciclul închizîndu-se tot cu *a:* a1 b1 a2 b2 a3 b3 a4. a1, a2, a3 constituie fiecare un microcontext care favorizează apariția contrastului, a elementelor aberante, imprevizibile, deci a faptului de stil propriu-zis, structura de tip *b*. Dar trebuie să subliniem că imprevizibilitatea nu e decît temporară, ea devenind previzibilă „a posteriori", prin repetarea celor două serii de elemente identice. Aglomerarea pe un spațiu relativ restrîns a aceluiași procedeu stilistic duce la neutralizarea lui tocmai prin pierderea efectului de surpriză. Dar autorul transformă acest fapt de stil într-un microcontext capabil să genereze, la rîndul său, noi contraste și, implicit, noi fapte de stil. Interesant de urmărit este faptul că elementele *a* sînt nemarcate stilistic în sine, dar, întrerupînd cursul „normal" al elementelor aberante *b*; ce proliferează, contrastează puternic

soarele în amurg și la stînga o sticlă în care se mai găsea absint; stăpînea vara — nimic de făcut, vara era a lui — și avea, de asemenea, firește, în măsura nesigură în care lucrurile ne aparțin, o mulinetă Graham pentru păstrăvi... Să tot mori, trăind astfel o sută de ani, o mie de ani! — „Juliette în țara bărbaților" în românește de Alexandru Baciu, în Jean Giraudoux, *Romane*, București, ELU, 1969, pp. 195—196.

prin simplitatea lor, devenind astfel şi ele fapte de stil. Tocmai prin această răsturnare calitativă şi cantitativă, romanului lui Giraudoux îi lipsesc criteriile obiective pentru a fi un roman propriu-zis, constituindu-se într-o proză poetică. Ceea ce în mod normal formează miezul unei opere romaneşti — story-ul —, la Giraudoux este aproape inexistent, sau, dacă firul său este totuşi reperabil, acesta nu e decît un pretext pentru numeroasele digresiuni poetice care-l întrerup cu dezinvoltură. Orice obiect, fenomen, cuvînt este un virtual declanşator al imaginaţiei autorului, al jocului verbal mai mult sau mai puţin gratuit. Structura stilistică pe care o analizăm este un argument în plus în favoarea recunoaşterii caracterului poetic al scriiturii giralduciene.

În această structură (cea de tip b) vom încerca să scoatem în evidenţă unele efecte de echilibru şi simetrie, dar nu înainte de a ne opri puţin asupra celeilalte serii de elemente comparabile (tip a); aici Giraudoux trece la un alt registru, explicativ, făcînd un fel de metaliteratură, prin folosirea unui limbaj la puterea a doua. Acest metalimbaj ne demonstrează că efectele de simetrie şi echilibru nu sînt întîmplătoare, că ele sînt folosite de autor în mod conştient, pînă la autoplagiere, ba chiar pînă la autopersiflare. (De fapt ironia este cea care salvează adesea „poezia" giralduciană de la pericolul preţiozităţii.) Vom remarca de asemenea o tendinţă de interferare a celor două tipuri de structuri, prin pătrunderea unor elemente „metastilistice" în structura de tip *b*, ceea ce demonstrează dificultatea separării riguroase a contextului şi a faptului de stil.

Pentru facilitarea analizei noastre ne vom opri mai mult asupra celor patru fraze ale variantei b1, semnalînd doar deosebirile care intervin în cazul celorlalte două variante (b2 şi b3).

Modelul, structura abstractă care poate fi desprinsă din aceste fraze, pune în relaţie doi termeni, A şi B, care se echilibrează reciproc: A îşi găseşte contraponderea în B — „*A R B*". Prima frază este cea mai simplă, cea mai apropiată de modelul nostru, fiind în acelaşi timp şi explicită: A_1 R B_1, unde R este realizat concret prin conjuncţia coordonatoare *et* şi printr-un alt element de joncţiune (metastilistic): *jouissance exactement égale*. Relaţia este explicită şi în fraza următoare: *et, pesée équivalente*. Odată mecanismul sesizabil, elementul explicativ devine superfluu, aşa că relaţia este exprimată în frazele 3, 4 doar prin conjuncţia *et*.

Frazele 2, 3 şi 4 sînt variante ale structurii A_1 R B_1, fiecare din ele dezvoltînd structura tip.

M. Riffaterre consideră că efectul procedeului stilistic presupune o combinaţie de valori semantice şi fonetice. În spiritul definiţiei jakobsoniene a funcţiei poetice a limbajului, noi vom adăuga şi valorile sintagmatice.

Ne vom opri în primul rînd asupra nivelului semantic; observăm că, din acest punct de vedere, echilibrul este realizat în mod artificial, prin elementele relaţionale. Îndepărtarea lor din frazele 1, 3 şi 4 ar duce la juxtapunerea a cîte două afirmaţii de sine stătătoare, fără legătură semantică între ele:

— Il se trouvait sucer une paille.
— Il avait deux cent mille francs de rente.

— Son pied était attaqué par un chatouillement exquis . . .
— Il descendait de Guizot.

Scanned with OKEN Scanner

— Sa main couvait un chardon . . .
— Il avait une Hispano-Suiza.

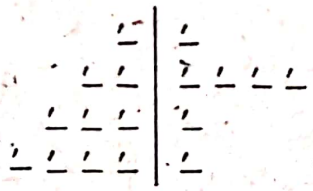
Fraza 2 face excepție, punînd în relație, pînă la un punct, elemente compatibile semantic:

une ombre de merle / la silhouette d'une fiancée
sur le front / sur toute l'âme

Remarcăm că o oarecare simetrie se stabilește însă pe verticală, între termenii A_1, A_2, A_3 și A_4, respectiv între B_1, B_2, B_3 și B_4, unii aparținînd cîmpului semantic al senzațiilor fizice, ceilalți, al senzațiilor de ordin psihic, alcătuind împreună un sistem de echilibru. Tot pe verticală este vizibilă o creștere progresivă a numărului de unități semantice în seria A, astfel încît A_3, de exemplu, constituie un triplet, în care elementele 2 și 3 reiau la alt nivel calitativ elementul 1, elementul 3 atingînd superlativul.

Din punct de vedere sintactic, în frazele 1, 3 și 4 termenul al doilea se păstrează relativ constant, în limitele unei propoziții cu subiect, predicat și un complement. Dacă urmărim termenii A_1, A_2, A_3 și A_4, putem constata dezvoltarea de la simplu spre complex, prin adăugarea de noi unități sintactice, pînă la scindarea termenului A_4 în două elemente care intră la rîndul lor în relație: „Il suffisait de le contracter pour se sentir assailli intérieurement par un porc-épic // de l'ouvrir pour avoir le coeur libéré d'une châtaigne en coque." Această structură este și ea analizabilă la toate nivelele.

Tendința de acumulare progresivă de noi elemente a termenilor din seria A este și mai vizibilă la nivelul fonic. De la 1 la 4, fiecare termen din stînga al relației se îmbogățește față de termenul precedent cu un grup de accent:



Frazele 3 și 4 accentuează dezechilibrul cantitativ între termenii lor A_3—B_3, respectiv A_4—B_4, scoțînd în evidență, prin contrast, termenul al doilea, B_3, respectiv B_4, asemenea unui vers șchiop.

Întreg fragmentul are o muzicalitate specifică poeziei, la care contribuie așezarea simetrică, la început de frază, a pronumelui personal *il* (frazele 1 și 2), a posesivului *son*, *sa* (frazele 3 și 4), precum și a conjuncției *et*. Perfect simetrică în frazele 1, 2, unde este pusă în valoare prin pauza (marcată și grafic) care o însoțește, în frazele 3, 4, conjuncția *et*, precedată de o pauză (marcată grafic), este urmată de pronumele *il*, închizînd perfect ciclul: /il. . .-et-/il. . .-et-//. . .-et il. . ./. . .-et il. . ./..

Regăsim structura sub o altă variantă în fraza: „un martin-pêcheur, un autre martin-pêcheur, oiseaux intraduisibles" unde semnalăm dedublarea primului termen, care intră în relație cu un termen zero precum și reapariția elementului metastilistic, de această dată „oiseaux intraduisibles", ca o explicație a ruperii echilibrului și a simetriei. Această întrepătrundere a celor două tipuri de structuri e prezentă și mai departe: „il possédait l'été — rien à faire, l'été était à lui — et il possédait aussi, dans la faible mesure évidem-

ment où les objets nous appartiennent, un moulinet Graham pour les truites."

Giraudoux alunecă în mod conştient într-un manierism facil, proliferînd acest tipar în care înghesuie, ca într-un pat al lui Procust, o materie verbală neadecvată, goală de conţinut. Acest limbaj lipsit de obiect duce la ceea ce Greimas numeşte „schizofrenia limbajului", la noncomunicabilitate. Intervenţiile de tipul „rien à faire, l'été était à lui", sau „dans la faible mesure où les objets nous appartiennent" nu sînt decît un semnal adresat cititorului, pentru ca acesta să înţeleagă că autorul însuşi nu se ia în serios, că nu face decît să se joace cu cuvintele.

Din considerente metodologice am pornit în tentativa noastră de demonstraţie de la un caz extrem — aglomerarea excesivă, pe un spaţiu redus, a structurii în cauză. De fapt aceasta este răspîndită, sub diverse variante, pe tot parcursul operei romaneşti a lui Giraudoux, ca o constantă uşor reperabilă, chiar dacă e izolată în conglomeratul de fapte stilistice şi nu comasată ca în fragmentul citat. Asistăm aici chiar la o sublimare a ei, prin asocierea unor termeni care în mod obişnuit nu interferează. Aceasta este o trăsătură specifică stilului lui Giraudoux, care pune în relaţie fenomene şi fiinţe, obiecte şi sentimente, cîntărindu-le în balanţa sa universală şi echilibrîndu-le conform propriilor sale legi spirituale. Structura apare cu atît mai clară atunci cînd elementele sale se echilibrează la toate nivelele, fără ca vreun termen relaţional să fie necesar, ca de exemplu în fraza: „A notre droite, Marmara se vidait, à gauche le golfe enflait."

Aici, elementele care intră în relaţie sînt următoarele:

— din punct de vedere semantic

à droite / à gauche
Marmara / le golfe
se vidait / enflait

— din punct de vedere sintactic

complement circumstanţial / complement circumstanţial
prepoziţional prepoziţional
subiect substantival / subiect substantival
predicat verbal / predicat verbal

— din punct de vedere fonic remarcăm alternanţa vocalică a/o, cu preponderenţa primei în stînga relaţiei şi a celei de a doua în dreapta; de asemenea, asonanţa în /Σ/, realizată prin folosirea imperfectului verbelor aşezate simetric la sfîrşitul celor doi termeni ai relaţiei.

Aceeaşi perfectă armonizare o regăsim în fraze ca: „Les fillettes costumées, la première rose à la bouche, agitaient vers nous à chaque tournant des fleurs d'hiver de la main droite, des fleurs d'été de la main gauche"[3], sau: „Le marchand de Québec pensait que la France est un pays riche en églises, pauvre en baptêmes, et qui, par de petits bourgeois trop mesquins dans le détail et trop larges dans leur vues, dirigeait depuis six ans l'Europe avec honnêteté et non sans honneur"[4].

---

[2] Jean, Giraudoux, *Adorable Clio*, în Albérès, 1970, p. 100.
[3] Jean, Giraudoux, *Siegfried et le Limousin*, Grasset, Paris, 1972, p. 151.
[4] Jean, Giraudoux, *op. cit.*, p. 115.

Scanned with OKEN Scanner

Numărul exemplelor pe care le-am putea cita este de ordinul zecilor, dar mai semnificativ ni se pare faptul că principiul după care Giraudoux construiește această structură îl regăsim în compoziția unui întreg roman: „Siegfried et le Limousin", unde Franța, termenul A, și Germania, termenul B, cu opozițiile care le reprezintă, sînt reunite în personajul-hibrid Foerstier-Siegfried, relația care le echilibrează.

Care este semnificația profundă a folosirii acestui procedeu stilistic? În viziunea cosmică a lui Giraudoux, nimic nu este lăsat la voia întîmplării. Fenomenele, obiectele, cuvintele intră în relație în conformitate cu o lege a conexiunilor universale sui generis; dacă undeva o mare se golește, în mod absolut obligatoriu un golf se umple; orice trecător trebuie să aibă pe undeva o contrapondere de vid și liniște; orice mișcare își găsește inevitabil echivalentul său de repaus. Prin aceste efecte de echilibru și simetrie Giraudoux sugerează coerența și unitatea universului[5].

[5] apud Albérès, 1970.

Al. Cristureanu
(Universitatea „Babeș-Bolyai", Cluj-Napoca)

VALORI STILISTICE ALE NUMELOR UNOR PERSONAJE DIN BASME

Cercetarea onomasticii basmelor din punct de vedere stilistic impune o aprofundată cunoaștere a structurii lor, relevată prin schemele de organizare, și, totodată, o apreciere a frumuseții lor. Deoarece în basme realitatea și fantezia se îmbină într-un mod atît de original și plastic, ele au o deosebită influență asupra sensibilității și imaginației auditorilor (ori cititorilor), precum și asupra celor ce le repovestesc.

Onomastica folclorului, deși s-au făcut cîteva referiri interesante și s-au comentat semnificațiile unor nume proprii, n-a constituit încă obiectul unui studiu aparte al folcloriștilor de la noi. Dintre lingviști, o excepție remarcabilă prin contribuțiile sale dedicate exclusiv onomasticii folclorului, o constituia Vasile Bogrea, care îmbina în comentariile sale competența de lingvist cu multă sensibilitate artistică[1].

Cercetarea de față încearcă să dea o privire de ansamblu asupra numelor de personaje din basmele românești, neavînd pretenția de a fi exhaustivă. Numele pe care le vom comenta le-am cules în special din lucrări de sinteză asupra basmelor, ca ghid servindu-ne cu precădere două lucrări importante, mai recente, consacrate acestui domeniu: *Estetica basmului* a lui G. Călinescu[2] și *Mică enciclopedie a poveștilor românești* de Ovidiu Bîrlea[3].

Înainte de a comenta numele din basme, cu valoarea lor stilistico-imagistică legată de semnificația lor, se impune relevarea cîtorva repere onomastice.

Personajele din povești au nume caracterizate în general prin „lipsă de determinante care să poată localiza întîmplările la un anumit ținut sau epocă" (Bîrlea, 1976, p. 58). Dar pe lîngă tendința de a atribui eroilor un nume generic, concordant cu trăsăturile tipice consacrate, de schematizare și repetări, din basme, mai apare uneori și posibilitatea limitată de a-i numi pe aceștia și cu niște nume obișnuite în repertoriul onomastic popular. Prin acest procedeu onomastic, derivat din specificul folcloric, basmele pot fi co-

---

1 V. Bogrea, 1971. Cartea cuprinde, din domeniul cercetat, următoarele: *Din onomastica folclorică*, p. 330—331; *Contribuție la onomastica romanului lui Alexandru și romanului Troiei*, p. 354—360; *Cercetări de literatură populară*, I — *Toponimice sud-orientale în poezia poporană*, p. 407—420; *În jurul „Alexandriei"*, *„Paștele blajinilor"* și altele, p. 450—460. Pentru alte referiri și comentarii și onomastică folclorică, din variata operă a lui Bogrea, trebuie consultat, la aceeași carte, indicele „a) materii" la articolele *Alexandria, nume, onomastică* și *toponimice*, precum și la indice „b) cuvinte (apelative și nume proprii)".

2 G. Călinescu, 1965.

3 Ovidiu Bîrlea, 1976.

Scanned with OKEN Scanner

borîte şi implicate oarecum în lumea contemporană a povestitorului şi auditorilor.

În tratarea temei de faţă ne propunem să facem comentariile onomastice prin următoarea repartizare tipologică a numelor personajelor: I personajul principal Făt-Frumos, cei din familia lui şi Ileana-Cosînzeana; II personaje care îl ajută pe Făt-Frumos în acţiunile sale; III adversari ai eroului principal. Ne-am oprit la această schemă ţinînd seama de tehnica contrastantă a basmelor în alb şi negru, în care „eroii au numai calităţi, fiind exponenţii ideali ai binelui, pe cînd personajele negative au numai defecte grave, fiind animaţi de pasiuni fatale omenirii" (Bîrlea, 1976, p. 56).

I.1) Principalul erou al basmelor româneşti este *Făt Frumos*, numele lui provenind din cuvîntul *făt*, al cărui sens arhaic şi popular, este acela de „fecior, fiu, băiat, copil", la care se adaugă epitetul *frumos*, devenind astfel un nume compus inseparabil. Proveniența arhaică, moştenită, a numelui este evidentă şi prin faptul că etimonul lui îl constituie cuvintele latine *fetus* şi *formosus*. O veche formulă de adresare binevoitoare cuiva mai tînăr şi apropiat este *fătul meu!*

În limbajul uzual al perioadei contemporane, numirea *Făt-Frumos*, prin frecvenţa ei, poate dobîndi nuanţe ironice de substantiv comun în formule cu care cineva se poate adresa unei fete care aşteaptă să ia de soţ un bărbat fără cusur: *Crezi că are să vină Făt-Frumos să te ia? Vrei, poate, să te ceară Făt-Frumos?* sau *Văd eu că aştepţi un Făt-Frumos!* (Iordan, 1975, p. 203)[4].

Revenind la nemuritorul erou al basmelor menţionăm că, după cum se ştie, *Făt-Frumos* e înzestrat nu numai cu tinereţe şi frumuseţe, ci şi cu vitejie, curaj şi mărinimie ieşite din comun, fapt ce se reflectă uneori şi în diferite variante ale numelui său.

Pentru a reliefa calităţile unei dotări excepţionale sau a strălucitoarei tinereţi, se menţionează şi onomastic faptul că uneori are *păr de aur*, în nume ca *Făt-Frumos-cu-părul-de-aur*[5].

Sublinierea vitejiei intervine la personajul principal sau similarii săi prin calificativul onomastic *viteazul*, devenit epitet adjectival în *George cel Viteaz*, *Viliş-Viteazul* sau substantiv cu valoare denominativă în *Viteazul-de-apă*. Uneori apare şi epitetul *voinic*, în alte exemple ca *Voinic-de-codru* sau *Voinicu-Florilor* etc.

Fiind în floarea tinereţii şi de o neasemuită frumuseţe, acelaşi personaj poate avea nume preluate din flora plaiurilor româneşti, prezente şi în lirica folclorică drept simboluri ale primăverii, tinereţii, iubirii aprinse sau ale germinaţiei, în exemple ca: *Busuioc*, *Odolean*, *Calomfir-împăratul-florilor*, *Frunză-verde*, *Rujănic-voinic* (originea acestui nume aflîndu-se în regionalismul *rujă*, cu sensul de „trandafir" sau *rujă de rusalii* „bujor românesc" (Paconia romanica) sau ca numire a altor plante), *Tei-legănat* şi *Voinicu-Florilor*. Un evident superlativ îl constituie numele *Florea-Floritu*, ultimul cuvînt fiind o variantă a lui *înflorit*, avînd drept corespondent feminin, ce indică indiscutabila superioritate, numele *Floared-Florilor*.

---

[4] În Iorgu Iordan, 1975, p. 203, explicaţiile sînt pe deplin convingătoare. Numele este scris astfel: *Făt-Frumos*.

[5] Pentru concentrarea comentariilor, nu indicăm în text izvorul, toate numele comentate aflîndu-se în cele două lucrări fundamentale, din folclor, citate în notele 2 şi 3.

Scanned with OKEN Scanner

Numele din floră apar şi cînd e vorba de gemeni ori de doi copii născuţi din aceeaşi sursă generativă miraculoasă de către două femei (ori de către o femeie şi un animal domestic) din aceeaşi gospodărie, precum şi cînd apar în acţiune doi voinici ce se leagă fraţi de cruce. Caracteristice ni se par exemplele *Afin şi Dafin*[6], *Măr şi Păr*, *Siminoc şi Busuioc* ori prin analogie rimată, *Busuioc* şi *Musuioc*.

Cîteodată numele preluate din floră se pot referi exclusiv la aspectul fizic frumos sau la împrejurările naşterii, dar pot exista cazuri cînd se îmbină în acelaşi nume şi ambele aluzii onomastice.

Împrejurările naşterii minunatului erou din poveşti nu puteau adeseori fi decît miraculoase. Dacă părinţii, împăraţi sau oameni de rînd, nu puteau avea copii, intervine ca factor magic generativ flora (flori, plante curative, seminţe), fauna sau diferite metamorfoze. „Atare viziune are la bază reprezentările despre înrudirile cu strămoşul totem, care era plantă, dar mai adesea animal. De aceea, prefacerile omului în plantă sau animal se ţin lanţ" (Bîrlea, 1976, p. 65).

Dintr-o seminţă sau bob de plantă, după cum ne arată şi numele, s-au născut fabuloşii *Mei-Ion*, *Măzăran-Vasilică*, precum şi *Petrea-Piperiul* ori *Pipăruş-Petru*. La Eminescu, tot datorită unei concepţiuni miraculoase, s-a născut *Făt-Frumos-din-lacrimă*.

Împerecherea dintre un om şi animal, motiv întîlnit adesea în mitologia universală, produce naşterea unor personaje numite *Făt-Frumos-fiul-iepei* (*vacii* sau *oii*), *Petre* (sau *Prepeleac*) — *fiul-căţelei*, *Busuioc-fiul-vacii*.

Un alt criteriu onomastic este uneori acela al ordinei naşterii în familie, cel de al treilea băiat sau fata a treia dovedindu-se mult superiori moral şi fizic fraţilor şi surorilor mai mari, deşi iniţial păreau cu totul dezavantajaţi în comparaţie cu ei. Faptul acesta poate fi explicat mai ales prin acel ritm tripartit, caracteristic poveştilor, menit să sporească interesul ascultătorilor. Cel de al treilea fecior poate fi numit, ca la Ispirescu, *Prîslea cel voinic*, cuvîntul *prîslea* însemnînd în limbajul comun „fratele cel mai mic dintr-o familie, mezinul". Printr-un procedeu compoziţional de hiperbolizare, ultimul născut reprezintă sfîrşitul unei serii natale dintr-o familie fantastic de prolifică, fiind al *sutălea*, respectiv al *miilea* băiat şi purtînd numele serial de *Suta-Ion* sau *Ion-Milea* ori *Mia-Ion*. Un caz aparte îl prezintă *Voinicul cel fără tată* (al lui Ispirescu).

Protecţia divină de care se bucură eroul sau eroina principală din basme este indicată prin nume cu determinative de tipul *Busuioc-finul-lui-Dumnezeu* sau *Floarea-fina-lui-Dumnezeu*.

Făt-Frumos, după cum se ştie, descinde adesea dintr-o familie împărătească. Uneori însă chiar în situaţia aceasta, dar şi dacă nu e de viţă crăiască, poate părea inapt fizic şi psihic: o ruşine a familiei, bun de a sta numai la gura sobei, unde e tot timpul mînjit de cenuşă şi mănîncă cărbuni, de unde numele *Cenuşotcă* ori *Petru-Cenuşă* cu corespondentul feminin *Cenuşăreasa* ori *Cenuşotca*.

La T. Pamfile, deoarece n-are putere în braţe, personajul este numit *Copil-sărac*.

---

[6] Vezi şi în G. Coşbuc, *Dintr-ale neamului nostru*, Bucureşti, 1903, p. 88—90, unde comentează expresii paralele, complementare, de tipul *calea-valea*, *luntre şi punte*, *a tunat şi i-a adunat*, precum şi numele devenite proverbiale *Stan şi Bran*, *Păcală şi Tîndală*, *Tanda şi Manda* etc.

Scanned with OKEN Scanner

Originea extrem de umilă a unor eroi principali de basm este definită prin nume calificative cu caracter de supranume ce indică situaţia materială cu totul precară, de pildă, *Băiet-sărac*, *Ion-Săracu*, *Sărăcuţ-Petru*. Aceştia pot fi şi orfani ca *Fiul-văduvei* sau isteţi cum e *Ciobănaşul cel isteţ* (din basmele lui Ispirescu).

Obîrşia populară a unor astfel de personaje reiese altă dată pe plan onomastic-statistic şi prin numele de botez extrem de obişnuite, tradiţionale, şi de aceea oarecum banalizate în onomastica românească, ca *Ionică*, *Ionel*, *Ioaneş* (derivat cu sufixul — *eş*), *Petrea*, *Tudorel* care ajung prin minunatele lor isprăvi să fie numiţi *Ionică* sau *Ioniţă-Făt-Frumos* sau *Petrea-Făt-Frumos*, şi altele.

O anumită întîmplare din viaţa eroului din poveşti face să-i fie date nume ca *Aflatu* (la Ion-Pop-Reteganul), *Făt-frumos cel rătăcit* sau *Cheleş* (la Ispirescu); ultimul fiind numit aşa pentru că, nedorind să i se vadă părul de aur, dobîndit într-o scăldătoare a zînelor, îşi acoperă temporar podoaba capilară cu o băşică de vacă. Rara calitate, dobîndită printr-o favoare a destinului, de a lăsa în urma paşilor săi aur, duce la denumirea *Urmă-Galbenă*.

Din hidronimie s-a ajuns la personificări de tipul *Dunăre-voinicul* ori *Dunăraş* etc.

O altă subgrupă de nume sînt cele care împrumută pentru protagonistul principal nume prestigioase preluate din limba altor popoare. De pildă *Craiovisîn*, provenit din limbile slave-sudice, înseamnă la origine „*fiul-craiului*“, deşi mama e vacă. Cîteva personaje de tipologia feţilor-frumoşi, prezente în Transilvania ori în zonele unde românii au fost mai mult în contact cu feudalismul german (austriac), poartă nume ca ale împăraţilor sau arhiducilor habsburgici, de pildă *Rudolf*, *Ludvic* (care poate fi o derivare cu sufixul *-ic* de la varianta populară *Ludor* al lui *Rudolf* sau o contaminare între *Ludor* şi *Ludovic*), precum şi *Franţic* etc.

Este necesar să mai menţionăm şi faptul că *Făt-Frumos*, mai poate purta, după cum am observat uneori şi mai sus, nume ce includ diverse procedee denominative enumerate anterior în exemple ca *Petru-fiul-oii* (ori *Pipăruş*)-*Păr-Frumos*, *Făt-Frumos cu carîta de sticlă* sau nume compuse lungi, realizate printr-o enumerare calitativă cu valoare de apoziţie gramaticală, de pildă *Petre-Făt-Frumos, steblă de busuioc, născut la miezul nopţii*. Gemenii pot fi numiţi rimat *doi feţi logofeţi, cu părul de aur creţ*.

În basmele româneşti, *Ileana-Cosînzeana*, întruchipează frumuseţea desăvîrşită a fetei rîvnită ca soţie de protagonişti. După cum e prea bine ştiut, *Ileana* reprezintă în onomastica românească o variantă devenită populară de la numele *Elena*, prestigios pe plan universal în antichitate dar şi în hagiografia creştină[7]. Nu există însă, pînă acum, o interpretare convingătoare asupra numirii *Cosînzeana*, ceea ce ar putea constitui un argument în plus pentru vechimea ei. Frumuseţea nemaiîntîlnită a eroinei se relevă şi prin nume ce implică epitete ca *frumoasa*, *mîndra*, cu determinantul substantival *lumii*, alcătuind nişte superlative, pe lîngă care apar şi numiri cu componente din domeniul floral sau cu cuvîntul *zînă*, în exemple ca: *Ileana-Cosînzeana*, *Co-*

[7] Să amintim prestigiul *Elenei din Troia* şi al *elenilor* în antichitate, precum şi al *Elenei*, cea care, împreună cu fiul său împăratul Constantin (întemeietorul Constantinopolului), a proclamat creştinismul religie oficială, fiind sanctificaţi. Pentru biografia ultimei, vezi din interpretările recente, D. Tudor, *Helena, Mama primului împărat creştin*, în volumul *Femei vestite din lumea antică, coroană sau cunună*, Bucureşti, 1972, p. 361—368.

Scanned with OKEN Scanner

dreana-Sînziana[8], *Lina-* (sau *Ruja*) *-Rujalina*, *Rozuna-doamna-florilor*, *Rora cea frumoasă*, *Floarea-Florilor*, *Frumoasa-Lumii*, *Mîndra-Lumii*, *Zîna-Dobrozîna*[9], *Crăiasa-Zînelor* şi altele.

Portretul este uneori alcătuit printr-o descripţie gradată, alcătuită din opoziţii ce conturează miraculoase atribute, ca în exemplul „*Ileana-Cosînzeana, din cosiţă flori îi cîntă, nouă împărăţii ascultă*".

Împăraţii, adînc frămîntaţi de a-şi asigura moştenirea tronului prin urmaşi sau printr-o căsătorie a fetelor cu un vrednic ginere, se deosebesc după culori ca *Roşu*, *Verde* sau *Verdeş*, *Negru*, *Alb*, mai rar *Galben*, fără ca aceasta să fie o aluzie la particularităţi fizice sau psihice, constituind nişte convenţionale distinctive onomastice. O excepţie o poate constitui cazul cînd împăratul *Roşu* este confundat cu *omul roşu*, aducător de nenorociri, aşa cum se întîmplă în „Harap Alb" al lui Creangă.

Excepţii de individualizare a împăraţilor prin nume neconvenţionale este cel al lui *Aleodor*[10], *Cioană*, ucigaşul *Zăvod-Crai* şi vestit de răul cîrmuitor *Pir-împărat* (ultimele trei exemple la Bîrlea, 1976, p. 181, 183, 498), originea ultimelor numiri fiind cuvintele *zăvod* şi *pir*.

Împărătesele nu sînt niciodată individualizate onomastic.

După cum se ştie, la sfîrşitul oricărui basm, *Făt-Frumos* se căsătoreşte cu aleasa inimii lui, devenind împărat şi ea împărăteasă, dobîndind toată sau măcar jumătate din împărăţie.

II. Grupul de personaje episodice care îl ajută pe *Făt-Frumos* în acţiune include: 1) tovarăşi năzdrăvani cu însuşiri hiperdezvoltate; 2) fiinţe ce reprezintă simboluri meteorologice; 3) zîne; 4) sfinţi sau sfinte şi 5) animale domestice sau sălbatice.

1) Tovarăşii năzdrăvani cu cîte o însuşire miraculoasă au nume formate din cuvinte simple, derivate cu sufixe ori compuse prin variante şi sinonime cu nuanţe conotative cît mai plastice, care definesc această specializare supraomenească la maximum. Aceste nume prezintă foarte multe asemănări cu poreclele, atît prin sensul cît şi prin structura lor lexicală.

Cel ce nu se poate sătura niciodată este numit *Flămînzilă*, ori *Flămîndul* sau *Fometea*, *Fomilă*, *Foametea-Pămîntului*, avîndu-l ca ortac pe *Setilă*, *Setosul* zis şi *Setea-Pămîntului*.

Pentru cel dotat cu o absolută capacitate vizuală aflăm denumirile sinonimice *Ochilă*, *Uită-n-lume* sau *Vede-Tot*.

Un ţintaş fără pereche este *Ţintilă* supranumit şi *Puşcă-ţînţari* sau *Păsări-Lăţi-Lungilă*, confundat, pare-se, uneori cu *Lungilă* or *Lungul* sau cu *Lăţilă*.

---

[8] In acest nume, s-a făcut legătura cu cunoscuta sărbătoare populară a *Sînzîienelor* (Naşterea Sfîntului Ioan-Botezătorul) de la 24 iunie, ce coincide aproape cu solstiţiul de vară, continuînd mituri ancestrale, legate în folclorul românesc de anumite obiceiuri. Vezi şi Bîrlea, 1976, p. 201, unde se remarcă faptul că, în legende, Ileana-Cosînzeana, ar fi şi „Stăpîna vacilor frumoase şi lăptoase" şi că ea se arată numai la Sînzîiene.

[9] Din slavul *dobra* „bună", devenit *dobro*, prin asimilare.

[10] Etimonul acestui nume este grecescul *Eliodor*, devenit, prin disimilare fonetică, *Aleodor*. Pentru influenţa directă a basmului „Aleodor-împărat", d: P. Ispirescu, după cercetările de onomastică ale autorului, efectuate pe teren şi mai rar prin chestionar, menţionăm că *Aleodor* este dat actualmente ca nume de botez, la persoane sub 20 de ani, în localităţile: Ciubăncuţa, Livada, Panticeu şi Vad (jud. Cluj), Budacul de Jos, Fîntînişa (jud. Bistriţa-Năsăud), Cistei (jud. Alba), Costeşti (jud. Hunedoara) şi Roeşti (jud. Vîlcea).

Scanned with OKEN Scanner

Un supercampion folcloric la fugă este personajul numit *Fuge-n-lume*, consacrat și cu numele *Vîntul*, *Vînturașul*, *Strepedele-pămîntului*, *Iutele-pămîntului* și altele, nume formate prin analogie cu expresia *fuge repede* (sau *iute*) *ca vîntul*.

Tot printre tovarășii cu neobișnuite puteri se încadrează cei ce simbolizează catastrofe cu proporții neobișnuite, de pildă, cutremure de pămînt, prăbușiri de munți, masive inundații. Aceste simboluri ale dezlănțuirii naturii, din ostile omului, pot deveni pentru un timp, total sau temporar, favorabile lui, respectiv auxiliari ai lui *Făt-Frumos*. Tipică în basme este perechea *Strîmbă-Lemne* (în alte variante cu sinonime populare *Cîrnă-lemne* ori *Cujbă-lemne*) și *Sfarmă-piatră* (zis și *Freacă-pietre* sau *Sparge piatră*). Asemănător cu ei mai apare uneori și *Clatină-munții*, *Bate-munții* (*în capete*), *Scutură-munții* sau *Tulbură-apă* ori *Apă-rea*, precum și un deslănțuitor al potopului numit *Noureanu* (Bîrlea, 1976, p. 417). Observăm că la numirea acestor personaje accentul cade pe acțiune, concretizată prin verbele *a strîmba*, *a sfărîma*, *a clătina*, *a bate*, *a tulbura*, *a scutura*, urmate de complemente directe formate din apelative topice (oronime sau hidronime) generale de tipul: *munți*, *piatră*, *lemne*, *apă*.

2. Ființelor ce reprezintă s i m b o l u r i m e t e o r o l o g i c e, cu adînci rezonanțe străvechi, li se atribuie calități antropomorfizate, așa cum se întîmplă cu *Luna* și *Soarele* (numit uneori în vorbire arhaică și *Sfîntul Soare*). Bun poate fi în basme și *Vîntul*, care are uneori și familie, deoarece mai apare și un *Feciorul Vîntului* și *Vîntoaica*, o *mumă a vîntului de primăvară* și alta a distrugătorului *Vînt-turbat*. Ca și acesta din urmă, deslănțuitele *Vîntoase* sînt niște dușmance ale oamenilor. Prin adaptare la specificul climateric românesc, poate apărea rareori și episodicul *Moș-Crivăț*.

Tot aici trebuie încadrat *Gerilă* sau *Gerul*, numit și *Ghețilă* sau *Zgriburilă*, după cuvintele din același cuib semantic cu *gerul*, respectiv *gheață* și *zgriburi*, care este însă adeseori socotit o căpetenie a cetei formate din *Flămînzilă*, *Setilă*, *Ochilă*, *Păsări-lăți-lungilă* și ceilalți ce sînt ajutoarele eroului principal aproape în toate cazurile numai la pețit.

Ca s i m b o l u r i c r o n o l o g i c e întruchipînd diferite faze ale nopții, respectiv *seara* (amurgul), *miezul nopții* și *zorile*, sînt trei personaje prinse și legate de protagonist pentru a-și desăvîrși acțiunile, lungind noaptea. Primul dintre ei *Serilă*, mai are și numele *Murgilă* sau *De-cu-seară* ori *De-cu-vreme*. Al doilea simbol cronologic personificat, simbolizînd *noaptea propriu-zisă*, este *Miezilă* ori *Miez-de-noapte* sau *Noptilă*.

Ultima parte a nopții, cu zorile, se întruchipează în cel mai năzdrăvan personaj dintre cele trei, numit *Zorilă* ori *Zori-de-zi* sau, printr-o juxtapunere de elemente onomastice, *Zorilă-zori-de-zi*. Același personaj mai apare uneori și cu numele plin de poezie *Aripă-frumoasă*, întruchipînd biruința asupra nopții prin cerescul zbor al unei luminoase ființe.

3. Z î n e l e, al căror nume e considerat că reprezintă o moștenire a latinescului *Diana*, nu poartă vreun nume aparte, doar regina lor poate fi numită printr-un superlativ format din repetarea substantivului în genitiv *Zîna-zînelor*. În alte cazuri se indică locul stăpînit, de pildă *Zîna-apelor*, *Zîna-munților*, precum și anumite repere cronologice, ca în exemplul *Zîna-zorilor*.

Scanned with OKEN Scanner

4. Din mitologia creştină[11] provin personajele *Dumnezeu* şi *Sfîntul-Petru*, ce intervin în acţiunile protagoniştilor în momente critice, mai ales cînd nu se întrevede altă soluţie izbăvitoare. Dumnezeu „e înfăţişat în tovărăşia Sfîntului Petru, de obicei sub chipul a doi bătrîni modest îmbrăcaţi" (Bîrlea, 1976, p. 165).

De seria hagiografică se leagă şi zilele săptămînii considerate ca favorabile şi întruchipate în personaje ca *Sfînta-Duminică*, *Sfînta-Vineri*, *Sfînta-Miercuri* şi mai rar *Sfînta-Luni* ori chiar *Sfînta-Sîmbătă*.

5. Lumea animalelor domestice şi sălbatice, a păsărilor, peştilor, gîzelor şi altor vieţuitoare, dobîndeşte în basme un rol fantastic, mai mult sau mai puţin important, ca auxiliari în calea lui Făt-Frumos spre izbînda finală. Ele se înscriu în contextul basmelor cu o tipologie bine stabilită, dar prea puţine sînt uneori individualizate şi prin cîteva nume proprii. De exemplu, cel mai devotat şi năzdrăvan tovarăş al voinicului se dovedeşte *calul*, care poate avea cîteodată nume obişnuite în zoonimia românească ca *Murgu*, dar ca fiinţă supranaturală poate purta şi numele *Galben-de-soare*, simbolizînd zborul său cosmic de Pegas spre astre. Excepţionale calităţi ale unor cîini fermecaţi, din basmul lui Ion-Pop-Reteganul „Lupul cu cap de fier", face ca aceştia să fie numiţi *Vede-bine*, *Aude-bine* şi *Uşor-ca-vîntul-greu-ca-pămîntul*.

III. Adversarii eroului de basm se înscriu într-o serie bogată şi diversă de personaje de la cele cu caracteristici fizice parţial umanizate pînă la balaurii cu trăsături teratologice monstruoase. Am clasificat într-o singură grupă aceste fiinţe, ţinînd cont de atitudinea lor de bază faţă de eroul principal, deşi uneori prin constrîngere sau interese chiar şi acestea pot fi şi favorabile omului. Între personajele acestea se înscriu mai întîi în ordine alfabetică, balaurii, dracii, ielele, *Muma-pădurii*, *Statu-Palmă-Barbă-Cot*, *Vîntul-turbat*, Zilele rele (*Marţolea*, *Joimăriţele*), harapii şi zmeii, precum şi alte personaje ceva mai puţin importante.

Trecînd peste draci, care au o mulţime de numiri frecvente şi cunoscute şi peste cel al *ielelor* (care printr-o rămăşiţă a mentalităţii de tabu derivă din pronumele personal *ele*, avînd ca sinonime regionale pe *dînsele*, *frumoasele* etc.), ne oprim doar la cîteva, care considerăm că necesită anumite comentarii. De exemplu, personajul caricatural şi diabolic, cu apucări sadice, avînd numele *Statul-Palmă-Barbă-Cot*, poartă uneori şi alte nume ca *Omul-cît-cotul*, *Stati-cot*, *Tartăcot*, *Titicot* şi altele ce reliefează disproporţia dintre trupul cît *un stat de palmă* şi *barba* lungă de un *cot*. Dintre zilele apreciate folcloric ca rele menţionăm acel al *Marţolei*, cu numele format după modelul poreclelor, vizînd înălţimea şi înfăţişarea ei urîtă, monstruoasă, precum şi *Joimăriţa*, cunoscută în jumătatea de sud a ţării, care pedepseşte femeile leneşe ce nu şi-au terminat torsul cînepii pînă la *Joia-Mare*, aceasta fiind considerată „una dintre foarte puţinele, poate unica figură demonică românească" (Muşlea, 1972, p. 237).

---

[11] Rar, mai ales în folclorul cu interferenţe legendare — hagiografice, apar şi sfinţi cu roluri de ostaşi, ca *Sfîntul-Gheorghe* şi *Sfîntul-Dimitrie (Dumitru)* sau cu un rol echivalent cu al lui Zeus şi Apollo ca şi în cazul *Sfîntului-Ilie*, de prăznuirea lor legîndu-se anumite datini folclorice. Pentru vechimea unor nume de sfinţi cu rezonanţe folclorice, ca *Sîngeorz*, *Sînziene*, *Sîmpetru*, *Sîmetru* şi *Sînicoară*, devenite şi nume de sărbători, ca şi nume de localităţi (mai tîrziu), o dovadă pregnantă o constituie şi originea latină moştenită a acestui fel de numiri.

Scanned with OKEN Scanner

Numele din basme, fără să fi reușit a le comenta în totalitatea lor, cuprind o bogată paletă onomastică, extinsă de la cele ce constituie stilistic niște epitete sau metafore-simbol, subliniindu-se și prin nume frumusețea fizică și uneori cea morală a personajelor îndrăgite, pînă la numele caricaturale alcătuite ca niște porecle. Onomastica basmelor dezvăluie și ea o nouă fațetă lingvistică ce dovedește, în plus, alte aspecte ale spiritului de observație, fineței și imaginației populare multiseculare.

Scanned with OKEN Scanner

Ileana Rotaru
(Calafat)

INDICI AI SUPERLATIVULUI ÎN POEZIA LUI GEORGE MURNU „POEME PENTRU TEMPLUL FRUMUSEȚII“[1]

Reprezentant de seamă al unui nou elenism în cultura noastră, George Murnu pune — ca și Aristotel sau Plotin — un semn de egalitate între natură și artă, identificînd frumosul și obiectul dorinței[2] și propunîndu-ne o modalitate optimistă de a ne integra în frumusețea și varietatea lumii reale.

Conștiința că este posibilă comunicarea cu totul, dăruirea de sine și aspirația către esențe determină paroxismul trăirii. Intensitatea sentimentului devine astfel un mijloc de depășire a contigentului și de ancorare în veșnicie, prin sublim, ceea ce implică dinamismul, forța, dilatarea și expansiunea personalității. În ipostază orfică:

„. . . un Orfeu
Imens în aiurire
De-atotdezlănțuire
Cuprins întru zeire:
Sînt pretutindeni eu
Și totul e al meu“
(Pancosmia),

poetul se perpetuează și se dezmărginește prin combustia mereu superlativă a unei emoții pure, sublime.

Vivacitatea și bogăția sentimentului supraîncarcă expresia artistică pînă la baroc. Paradigme foarte depărtate semantic sau temporal se alătură în nenumărate combinații pentru a genera spațiul imens necesar intensității trăirii. În toată opera eminesciană, Luiza Seche a înregistrat 5016 unități lexicale, cu o frecvență absolută de 67.735. (Frecvența mare a unităților lexicale este determinată de faptul că Eminescu a structurat imaginea artistică în adîncime, prin polisemie și simbol). George Murnu preferă semnul iconic, deoarece universul este integrat în spiritualitatea sa printr-o inepuizabilă euforie dionisiacă, nu prin meditație filozofică. Imagistica bogată și monosemantismul atrag înmulțirea numărului de cuvinte (astfel că numai în 18 poeme dedicate sublimului poetul folosește 2429 unități lexicale, cu o frecvență absolută de 4.675).

Deși deschisă percepției, neermetică, creația originală a lui G. Murnu se asimilează, însă, numai prin elevația intelectului, fiindcă viziunea asupra

---

[1] G. Murnu, *Poeme*, Ed. Minerva, 1970, p. 5—107.
[2] K. E. Gilbert, H. Kuhn, 1972.
[3] L. Seche, 1970.
[4] I. Coteanu, 1975.

Scanned with OKEN Scanner

lumii nu este a unui naiv, ci a unui estet, bîntuit de vitalitate și pasionat de sublim, iar „oratio ornata", care o exprimă, devine prin natura ei, „artistică"[5], sporul cognitiv realizîndu-se mai ales prin epexergeză. Dezvoltarea explicativă adăugată enunțului deja complet are, de cele mai multe ori, o conotație superlativă.

Poetul folosește toate mijloacele cunoscute pentru a reda laitmotivul ciclului: ideea de superlativ. Gradul cel mai mare de ocurență îl au mijloacele lexicale și sintactice, care accentuează intelectualismul expresiei artistice prin numărul mare de cuvinte noi, create de autor, prin structurile sintactice care-i trădează formația clasică și prin caracterul livresc al vocabulelor selectate.

Între cele 2429 unități lexicale, nu numai adverbele și adjectivele sînt culese din registrul paroxistic (*extrem simfonic* 25/78, *splendid se-nvoaltă* 7/55, *splendid instemată* 1/58, *superb deplină* 25/78; *superb crescută* 19/79; *superb înflorite* 14/85; *augustă pace* 3/64, *nuntă divină* „superbă" 25/57, *filtrele divine* — „veșnice" 18/88, *fast divin* 1/90, *primejdii extreme* 1/96, *poem extrem* 7/101, *zbor fantastic* 21/81, *fatală beție* 15/96, *priveliște feerică* 21/79, *feeric nimb* 31/84, *copil ferice* 16/58, *spațiu imens* 7/55, *zarișt imense* 6/85, *Orfeu imens* 38/89, *imensă înzestrare* 24/107, *noapte jubilară* 36/99, *masivă seninare* 9/83, *domul suprem* 40/78, *acord suprem* 14/86, *acorduri supreme* 15/89, *supremă fericire* 32/89, *fulger suprem* „genial" 47/97, *tragică putere* 23/91, *tragică apropiere* 95/104 etc.), ci și numeroase substantive (*adorare* 26/59, *apoteoză* 33/63, *delir* 26/61, 11/66, 30/74, 44/82, *exaltare* 40/99, extaz 8/77, 8/77, 5/83, 8/55/ 69/103 fast 4/90, jubileu 30/77, glorie 10/94, 28/78, 19/79, *miraj* 65/100, *paradis* 6/87, 76/103, *prinos* 15/55, 13/70, 4/77, *splendoare* 28/65, *tezaur* 7/87, *triumf* 48/97, 74/100, 8/101 etc.).

Cîmpurile semantice, deosebit de bogate, sînt alcătuite și din sinonime intensive reprezentate și de metafore populare care exprimă sublimul matematic — cantitatea (*blăstem de soare* 117/105, *nomol*, greutăvieții 3/86, *sodom de umbră* 1/75) sau pe cel dinamic (*clocote* 103/104, *vijelii de tinerețe* 54/99, *vîrtej* 5/100, *vîrtej de-avînturi* 48/102, *vultori de vrajă* 67/103).

După modelul unor postverbale atestate de dicționare (*spulber* 17/71, 38/82, *sorb* 131—105), G. Murnu creează cuvinte noi, expresive și din punct de vedere fonetic (*vînzol* 5/98, *dezvăl* 21/61, *spumeg* 9/98, *năval* 62/100, *năplai*, 131/105).

Valoarea superlativă a acestor cuvinte se relevă prin raportarea lor la verbele de la care provin, căci în vocabularul poetic al lui G. Murnu verbele care exprimă angajarea afectivă totală a personalității artistice dobîndesc o conotație superlativă. Ea se realizează prin metaforă, în suprapuneri surprinzătoare de planuri, în combinații antitetice (abstract-concret) și spectaculoase (*să sorb deliciul* 19/58, *sorb filtrele divine* 19/88, *sorbea nesaț* (13/101 etc.).

Conotația superlativă a verbelor se justifică și prin necesitatea de a exprima tensiunea interioară determinată de efectul unui factor real asupra personalității artistice pe care o anulează dispersînd-o în fenomenal. Voluptatea acestei trăiri:

„. . . nu-i nimeni și nimic de care nu mi-i
Insul înrudit. Le simt lăuntric toate".

(Iluminare)

[5] D. H. Mazilu, 1976.

se exprimă frecvent prin sintagma alcătuită dintr-un pronume personal în cazul acuzativ + verb la diateza activă. Valoarea de pasiv și sensul figurat imprimă verbului un înțeles superlativ. Acțiunea desemnată se realizează total, chiar împotriva voinței celui care o trăiește: *mă fură* „mă captivează total, fără să vreau" 12/75, *. . . mă năvale / Și mă uluie lucoarea ta luceferină* 38, 39/83 *Răpindu-mă . . . / Prin luminiș de vrajiște lunară, / Mă porți* 67—70/100.

Pe baza aceluiași criteriu logic, derivatele cu sufixul nomen agentis *-tor* își sporesc conotația superlativă implicată de radical: *vîrtej mrejuitor* 57/100, *vîrtej amețitor* 56/100, *avînt arzător* 23/97.

Sensul superlativ al verbelor este generat și de extincția acțiunii în timp și spațiu. Aceasta mărește gradul de ocurență al sintagmei alcătuite dintr-un adverb sau o locuțiune adverbială de loc (*oriunde* 16/62, 9/62, 4/88, 15/60, *pretutindeni* 41/89, 48/97, 53/99, 44/82, *pretutindenea* 5/64, *jur-împrejur* 1/85, *din străfund* 19/88, 37/78) de timp (*de-a pururi* 27/61, 20/85, 24/80, 7/106, *pururi* 18/73, 23/95, 108/105, *pe totdeauna* 17/92, *pe veci* 21/67, *întru vecie* 15/66) sau de mod (*în neștire* 21/88, *din răsputeri* 4/75, din plin 29/74) plus verb, după modelul *Mă-nspulber în neștire* 21/88.

Caracterul patetic al limbajului artistic determină bogăția cîmpurilor lexico-semantice și marea capacitate combinatorie a unităților verbale. Cu toate acestea, expresia lingvistică a superlativului este simțită adesea ca insuficientă, poetul caută mereu alte structuri, mai cuprinzătoare, ajungînd la un fenomen de redundanță: „. . . cea mai vastă cosmică-nflorire de la lumină" 39/82.

Stăpîn suveran al cuvintelor, G. Murnu găsește, însă, la timpul potrivit, modalități diverse prin care se salvează de la retorism.

Dintre cele două procedee prin care arta barocă impresionează sensibilitatea cititorului — bizareria și paroxismul — G. Murnu preferă paroxismul, luxuriația decorativă, în care se schimbă permanent unghiul vederii, obiectul fiind reprezentat total. Aceasta generează serii sinonimice diferențiate prin opoziții minimale:

„Fără oumpăt și amînare și repaos" 26/84,
„. . . nestăvilită și cumplită
Morțiș rîvnită, tragică apropiere" 94/104

Și metaforele superlative înfloresc luxuriant pentru a exprima frumusețea care nu piere:

„Floriș de cult, miraj de cea mai scumpă-avere,
Rodire pură, lamură din tot ce piere,
Slăvită-n zbor pe aripile-avîntului,
Subtilă, neasemuită mîngîiere,
Nuntire sacră-a inimii și gîndului"

Perspectiva multiplă, ca și superlativul iminent, foarte frecvent, conving cititorul că poetul este preocupat de notarea diversității formelor în univers și a stadiilor exacte în care se află calitatea sau acțiunea. Frecvența mare a superlativului absolut ne apare astfel ca o caracteristică a lumii reale, nu ca o dimensiune a subiectivității poetice. Superlativul iminent se exprimă printr-o sintagmă alcătuită din adverbul iterativ *tot* plus adjectiv sau adverb,

Scanned with OKEN Scanner

la gradul comparativ (*tot mai multe* 12/81 — *mai pline* 7/81, — *mai peregrină* 10/73, — *mai grele* 18/81, — *mai neîngrădite* 28/102, — *mai orbiș* 130/105, — *mai fragedă* 15/94, — *mai concertate* 9/86, — *mai fragedă* 15/94, — *mai concertate* 9/85, *mai apus* 33/84, — *mai mult* 24/84, — *mai pe larg* 9/85, — *mai sus* 33/84, 8/83, 26/74, — *mai lung* 16/69, — *mai afund* 130/105, — *mai departe* 128—105.

Pentru a tempera frecvența mare a superlativului absolut exprimat analitic, poetul îi contrapune un superlativ redat sintetic, prin derivarea cu prefixe sau prin articularea cu articol hotărît a adjectivului la gradul comparativ, individualizînd și potențînd calitatea:

„Că-n taina vorbei tale tu-mi ești unica și una
Fiind mai dalba, mai frumoasa și mai buna".

Elidarea articolului adjectival aflat sub ictus determină preluarea accentului de către adjectiv. Calitatea este reliefată și de articol, devenit indice al superlativului, și de pauza care întrerupe fluxul verbal enumerativ.

Dintre prefixele specializate în exprimarea superlativului, G. Murnu preferă prefixul *stră-* pe care-l atașează la teme nominale din sfera noțiunilor „lumină", „privire": *strălucoare* 77/103, *strălucori* 33/78, 43/82, *străvedere* 37/74, *străvederi* 30/102, *lamură străluminată* 21/58, *flacără străluminată* 18/92, *străluminoasă . . . grădină* 16/77. Foarte rar întîlnim prefixele livrești *supra-* (*supraumană revelare* 15/106, *supraumană inspirație* 5/60) și pan- (*Pancosmia* 88, *pancosmic empireu* 44/89).

Frecvența mică a derivatelor cu aceste prefixe este suplinită de investirea prefixului privativ *ne-* cu o conotație superlativă. Poetul creează astfel derivate care în plan logic sînt substituibile printr-un superlativ sau printr-un termen care nu se compară.

Calitatea exprimată de radical se perpetuează pînă la sublim prin imposibilitatea de a se realiza (*chin nespus* 7/97, *negrainic fior* 11/70, *triumf negrainic* 8/101, *altar nestins* 6/90, *nestinsă dornicie* 26/93, *nestinsului mister* 11/77, *nestinsă lumină* 24/97, *nestinsă mînă* 35/84, *zori neasfințite în liman* „bucurii nesfîrșite" 27/76, *risipă neînfricată* 6/92, *nemăsurată bunătate* 4/64, *nehotarnică dungă* 44/97, *chemare neasemuită* 1/94, *neapuse frumusețe* 6/81, *deznoptare nesecată* 11/101).

Conotarea superlativă a prefixului este reliefată prin distribuirea derivatului în contexte care conțin termeni de referire: fie un superlativ exprimat analitic („Și soarele să-mi fie, lung delir / de cea mai albă, netrăită bucurie" p. 66) izolat prin virgulă, ceea ce denivelează intonația, marcînd prefixul printr-un accent de intensitate, fie cuvîntul de la care s-a format derivatul cu sufix superlativ (viața poetului este, *de bunuri și răzbunări mai bogată* 20/92).

Distribuite simetric prin paralelism sintactic cuvintele cu semne superlative se reliefează reciproc:

„Tot mai urcă ziua-mi în talaz de soare
Tot mai urcă noaptea-mi în extaz de lună"

5,6/83

Rima interioară, dativul etic, antiteza și adverbul iterativ *tot* aduc în prim-plan ideea de superlativ exprimată de substantivele *talaz, extaz*.

Scanned with OKEN Scanner

În cazul derivatelor cu prefixe distribuirea lor în structuri simetrice vitalizează reciproc valoarea de superlativ a prefixului:

„Fîntîna vremii, limpede vioară,
Se scurge în căderea lină
De strălucire cristalină
În care, strălucind stelară,
Transpare-a cerului grădină"

Izolarea termenilor care alcătuiesc o structură sintactică (determinat + determinant), alăturarea unor sfere noționale depărtate (concret — abstract): *. . . ploaie / De-avînt* 9/73, *. . . mare / De bine* 15/64 și modificarea fluxului verbal prin diereză (*Diafane oceane de incandescente feerii* 40/82) cheamă răstimpul reflecției temperînd astfel monodia retorică.

Și schimbarea categoriei gramaticale atrage subiectul receptor la o participare efectivă în construirea referentului imaginar. În versurile:

„Astfel sinea-mi drumnică mă poartă la răscruce
De însingurări, în scaldă de azur departe" 29, 30/76,

departe înseamnă, logic, „foarte departe, sublim, veșnic".

Integrarea unei asemenea unități lexicale în structura sintactică se face cu o artă desăvîrșită, elementele structurii contaminîndu-se reciproc cu sensuri superlative care iradiază inițial de la un termen unic al expresiei, reliefat prin distribuția cuvintelor în vers, prin pauză, ori prin contrastul între termenul respectiv și celelalte elemente ale structurii. Pentru că, în general, limbajul poetic al lui G. Murnu este livresc, acest rol îl au cuvintele din vocabularul popular, aici metafora *scaldă*. Astfel intelectualismul lexicului se menține în limitele acceptabile.

Pentru G. Murnu cosmosul există în forme perfecte. În măreția lui omul nu se poate integra decît printr-un sentiment înălțător, sentimentul sublimului, care implică perspectiva multidimensională și luxuriania expresiei, deci retoricul.

Poetul se salvează de la vidul retoric prin nenumărate procedee, dozate savant, și ne convinge că gradul mare de ocurență a superlativului este un mijloc al reliefului în vers, asemănător cu timpul verbal în opera lui N. Bălcescu.

Prin marea sa măiestrie artistică, monodia retorică poate să genereze profunde emoții estetice, poetul-filolog dezvăluindu-ni-se așa cum se dorea: „Psalt ca nimeni altul în măiestritură".

Ivonne Goga
(Universitatea „Babeş-Bolyai", Cluj-Napoca)

SEMNIFICAŢIA IMAGINII BINARE APĂ — FEMEIE ÎN ONIRICUL PROUSTIAN

În expunerea noastră ne vom opri asupra imaginii binare a apei şi a femeii, la nivelul oniricului proustian, urmărind-o sub cele trei forme ale sale în raport cu apa mării, apa curgătoare şi apa neagră. (Vom înţelege prin aceasta din urmă, conform accepţiunii date de Gilbert Durand în „Structurile antropologice ale imaginarului", apele visurilor malefice din oniricul nocturn şi lacrimile).

Sub primul său aspect, formată din cei doi termeni (al apei mării şi al femeii), imaginea apare frecvent în oniricul diurn ilustrînd mai ales visările pe care le are naratorul la Balbec. Să luăm spre exemplu una dintre ele:

„Căci era acela pe care l-aş fi ales dintre toate, dîndu-mi bine seama, cu o satisfacţie de botanist, că nu puteai găsi întrunite specii mai rare ca acelea a acestor tinere flori ce întrerupeau în această clipă, în faţa mea, linia de plutire a şirului lor vaporos, ca un boschet de trandafiri de Pensylvania, podoabă a unei grădini pe faleză, între care e cuprins tot traiectul oceanului străbătut de vreun vapor care lunecă atît de încet pe linia orizontală şi albastră ce leagă un luţer cu altul, încît un fluture leneş, întîrziat în fundul corolei pe care corpul vasului a întrecut-o de mult, vrînd să-şi ia zborul fiind sigur că va ajunge înaintea vasului, poate aştepta ca numai o părticică azurată să mai despartă prora acestuia de prima petală a florii spre care navighează"[1].

Imaginea globală este o compoziţie picturală în care fundalul este reprezentat de imaginea mării în timp ce în prim plan ni se oferă florile de trandafir (metaforă a fetelor în floare), grupate în boschete, ce mărginesc faleza. Legătura, armonia dintre cele două planuri este stabilită de două mişcări şi două traiectorii, prima este cea a înaintării vaporului realizată pe fundal printr-o linie dreaptă, iar cea de a doua este reprezentată de jocul leneş al unui fluture care zburînd dintr-o floare în alta urmează o traiectorie sinuoasă ce aduce în prim plan, prin curburile montane la întîlnirea cu traiectoria vasului, marea, astfel încît impresia ce se degajă din tablou este cea a florilor de trandafiri ce nasc din apă. În unitatea ei compoziţională, imaginea binară conţine o evidentă valoare arhetipală, cea a „născîndului", semnalată doar de J. P. Richard în „Proust et le monde sensible". Imaginea florii ce creşte din apă, conducîndu-ne la arhetipul mitologic al Afroditei ce prinde viaţă din spuma mării, exprimă însăşi naşterea dragostei, în cazul nostru cea a Naratorului pentru Albertine.

Pe parcursul romanului imaginea binară se îmbogăţeşte în semnificaţii pînă la a exprima o reală pornire erotică:

---

[1] *La umbra fetelor în floare*, vol. II, p. 129.

Scanned with OKEN Scanner

„De la înălțimea la care ajunsesem, marea nu mai părea așa ca la Balbec, ca ondulațiile unor munți ridicați, ci dimpotrivă, așa cum se ivește de pe o culme sau de pe un drum care înconjoară un munte, un ghețar albăstrui sau o cîmpie orbitoare situate la o înălțime mai mică. Ciopîrțelile vîrtejului păreau imobilizate și desenaseră pentru totdeauna cercurile lor concentrice; chiar și emailul mării care-și schimba pe nesimțite culoarea, dobîndea spre fundul golfului, unde se săpa un estuar alb-albăstrui al unui lapte în care niște mici bacuri negre, care nu înaintau, parcă încremeniseră ca niște muște. Nu mi se părea că s-ar putea descoperi de nicăieri un tablou mai cuprinzător (...). În acest punct atît de ridicat aerul era de o tărie și de o prospețime că mă îmbătau (...). Îi iubeam pe Verdurini; faptul că ne trimiseseră o trăsură mi se părea de o bunătate înduioșătoare. *Aș fi vrut s-o sărut pe principesă*"[2].

Imaginea reprezintă o revenire în care naratorul contemplă de la fereastra unei trăsuri, marea, într-un drum pe care îl face împreună cu prințesa Scherbatoff. Chipul prințesei este de fapt exterior procesului imaginativ. Imaginea mării prin complexitatea ei produce însă un astfel de efect asupra sensibilității naratorului, încît elanul său afectiv se extinde și asupra imaginii femeii, încadrînd-o implicit visării. Legătura imaginii este de această dată realizată în relația binară nu printr-o prezență materială, ca cea a fluturelui din exemplul precedent, ci printr-o stare sufletească, exaltarea impunîndu-i naratorului atracția fizică pentru prințesa ce nu i-a inspirat niciodată dragoste.

Imaginea binară mare-femeie ilustrează de altfel de la un capăt la altul al romanului dragostea eroului pentru Albertine, dragoste născută lîngă marea de la Balbec, desfășurată între Paris și aceeași mare și consumată rememorativ lîngă marea venețiană.

Imaginea apei curgătoare, în asociație cu cea a femeii, este mai puțin frecventă în oniricul proustian, decît cea precedentă, dar nu lipsită de valoare. Rememorînd printr-o reverie peisajul unei țări oferit de lectură, naratorul distinge imaginea rîului ca simbol al vieții, abundenței și prosperității, dar valoarea reală pe care o primește apa curgătoare devine relevantă atunci cînd imaginea unei femei se alătură visării.

„Astfel două veri de-a rîndul, în căldura grădinii din Combray, din cauza cărții pe care o citeam atunci, am avut nostalgia unui ținut muntos și cu ape dulci, în care aș vedea multe ferăstraie și unde, în fundul apei limpezi, bucăți de lemn ar putrezi sub tufe de năsturel; (...) și cum visul unei femei care m-ar fi iubit mi-era totdeauna în gînd, în vederile astea visul acesta era pătruns de răcoarea apei curgătoare"[3].

Prospețimea, puritatea apei curgătoare se extinde asupra imaginii femeii realizînd o unitate ce sugerează sentimentul erotic fraged, al adolescentului. Semnificația imaginii este mai pregnantă într-un vis al naratorului legat de Oriane de Guermantes.

Înainte ca naratorul să o cunoască pe ducesă, doctorul Percepied îi descrie domeniul misterios în care ea trăiește, amintindu-i de o apă determinată prin epitetele „frumoasă" și „vie" ce îl străbate. Această imagine a apei limpezi dă naștere în procesul imaginativ al naratorului unui vis, de astă dată aparținînd oniricului nocturn:

„Și după ce l-am auzit pe doctorul Percepied vorbindu-ne de florile și de frumoasele ape naturale din parcul castelului, Guermantes și-a schimbat

[2] *Sodoma și Gomora* (vol. II), p. 64—65.
[3] *Swann*, vol. I, p. 112.

Scanned with OKEN Scanner

aspectul în gîndul meu şi s-a identificat cu ea, cu solul ei imaginar, străbătut de cursuri de apă clocotitoare. Visam că doamna de Guermantes, îndrăgostită de mine dintr-un capriciu neaşteptat, mă invita în parc şi pescuia toată ziua păstrăvi cu mine"[4].

În vis, pentru a sugera apa curgătoare, Proust recurge la o metonimie, păstrăvul reprezentînd mediul acvatic ce îi este propriu. Imaginea peştelui ne trimite la aceea a apei de munte, proaspătă şi limpede. Pornirea neaşteptată a Orianei de a pescui zilnic păstrăvi este puntea de legătură a celor două elemente ale imaginii binare reprezentînd dorinţa femeii de a-şi asimila calităţile apei. Valoarea simbolică a pescuitului este însăşi căutarea purităţii sentimentului de dragoste prin puritatea imaginii apei curgătoare. Semnificaţia arhetipală a imaginii binare, pe care am semnalat-o, în prima asociaţie binară, cea a dragostei născînde, este evidentă şi în acest exemplu, urmînd însă deformarea specifică visului. Datorită procedeului oniric al inversării, dragostea proaspăt înfiripată, de tip adolescentin, ce aparţine în realitate naratorului, este transpusă în vis Orianei. Sentimentul este ideal, pur, platonic, imaginea binară prefigurînd cea mai curată dragoste a naratorului, ce nu părăseşte niciodată domeniul ficţiunii.

Aceeaşi semnificaţie a imaginii binare apare într-o manifestare a oniricului diurn, femeia fiind tot Oriane de Guermantes. În raport cu exemplul precedent, nu mai este imaginea apei cea înlocuită printr-o figură de stil, ci imaginea femeii. Proust recurge de această dată la metaforele lebedei şi salciei, ce reprezintă al doilea termen al relaţiei binare:

„Desigur că în biserica din Combray ea (Oriane) îmi apăruse într-o strălucire de metamorfoză cu obraji neînduplecaţi, prin care nu putea pătrunde culoarea numelui Guermantes şi al după-amiezelor pe malurile Vivonnei, în locul visului meu năruit, ca o lebădă sau o salcie în care a fost prefăcut un zeu sau o nimfă şi care, de acum înainte supus legilor naturii, va aluneca uşor pe apă sau va fi bătut de vînt"[5].

Imaginea lebedei ce exprimă puritatea prin albul înfăţişării îşi extinde sensul asupra imaginii salciei, datorită sinonimiei propuse de Proust: femeia este văzută ca o „lebădă" sau „salcie" în care a fost preschimbat un zeu sau o nimfă. În unitatea sa, imaginea binară are aceeaşi valoare a dragostei pure, ideale, ca în exemplul precedent, valoare ce se menţine în toate relaţiile bazate pe imaginile apei curgătoare şi a femeii.

Ultima formă a imaginii binare — în care cei doi termeni sînt de această dată — apa neagră şi femeia, apare cu o frecvenţă mult mai redusă în oniricul proustian. Apa neagră, atît marină cît şi curgătoare, are în acest caz aceeaşi semnificaţie, a maleficului. Un singur vis este semnificativ în acest sens, cel în care Swann, plimbîndu-se cu un grup de prieteni şi cu Odette pe malul mării, asociază imaginea femeii iubite lacrimilor pe care le zăreşte în ochii ei înainte ca ea să dispară cu unul din membrii grupului. Imaginea binară este prefigurarea răului, chipul înlăcrămat al Odettei anunţînd trădarea sentimentului de dragoste.

Din punctul de vedere al semnificaţiei, cele trei imagini binare amintite relevă deci trei dintre aspectele posibile ale eroticului: mare-femeie, sugerînd dragostea născîndă şi atracţia fizică; apa curgătoare-femeie, dragostea pură, ideală; iar apa neagră-femeie, trădarea sentimentului şi implicit gelozia.

---

[4] *Swann*, vol. I, p. 224.
[5] *Guermantes*, vol. I, p. 30.

Scanned with OKEN Scanner

Mircea Goga
(Universitatea „Babeș-Bolyai", Cluj-Napoca)

EVOCAREA ÎN POEZIA LUI OCTAVIAN GOGA

În „Tratatul de stilistică franceză", Charles Bally consacră un întreg capitol efectelor rezultate din evocare. Bally arată că „în afara caracterelor lor afective naturale, faptele de expresie au facultatea de a evoca mediul unde întrebuințarea lor este cea mai naturală și cea mai frecventă, altfel spus, de a produce efecte prin evocare, care nu se revelează decît prin contrast cu limbajul comun"[1].

În accepțiunea stilisticianului francez noțiunea de mediu se fondează pe afinitățile conștiente sau inconștiente care se formează într-o colectivitate și care se datorează comunității de condiție, de activitate sau de gîndire. De asemenea, el apreciază „că o cantitate de efecte, în loc să se fondeze pe acest raport direct imediat, au un caracter indirect, simbolic, reprezentativ, în acest sens și care rezultă din evocarea anumitor forme de viață și activitate"[2].

Aceste efecte rezultă din fapte de limbă impregnate de izul particular al mediului în care ele sînt frecvent întrebuințate, cum un detaliu de costum, de pildă, ar putea constitui marca unei stări sociale.

Cu atît mai mult faptele de expresie, cuvintele, topica, termenii tehnici, fonetismele pot constitui marca unui grup social, evocat astfel implicit.

Bally conchide că limbajul e un fapt de simbolică socială, observație de mare valoare prin implicațiile ei.

Pornind de la distincția între non uzual și neîntrebuințat cu privire la faptele de limbă, pe cele din urmă punîndu-le sub semnul egalității cu cuvintele rare, Bally arată că faptele de limbă non uzuale sînt cele care dau naștere majorității efectelor prin evocare.

Factorii constituenți ai mediului, după opinia lui Bally, sînt *stările*, care cuprind ansamblul condițiilor care determină existența unui individ (clasa sa socială, gradul de cultură, educația, tradițiile, ideile, principiile morale nu numai ale sale, ci și ale anturajului său, cu alte cuvinte *„amprenta și formele de activitate și de gîndire"* care creează afinitățile dintre membrii grupului). În cazul scriitorului, Bally accentuează că acesta „prin forma specifică a activității sale, simte în mod confuz că se alătură unui grup puțin definit de indivizi, pe care poate nici nu-i cunoaște; în orice caz opinia publică îl atribuie acestui grup, conferindu-i caracterele sale tradiționale"[3].

Prin urmare, ceea ce Bally înțelege prin mediu nu implică nici un caracter geografic sau topografic.

Bally relevă că un cuvînt, pentru a fi evocator, trebuie să aibă un raport oarecare cu lucrul relativ denumit din acest mediu. „Atunci — spune Bally —

---

[1] Din vol. *Pagini noi*, București, Editura Tineretului, 1967, p. 7.
[2] Octavian Goga, *Discursuri*, București, Cartea românească, 1942, p. 9—31.
[3] Charles Bally, f.a., p. 203.

dacă ne amintim că stilistica nu studiază altceva decît impresiile pe care faptele de limbă le provoacă asupra sensibilităţii noastre, vedem în mod exact locul pe care îl ocupă asupra ei fenomenele înfăţişate de noi: cînd impresiile noastre decurg direct din semnificaţia faptelor de limbă, vorbim de efecte naturale; cînd ele rezultă direct din formele de viaţă şi activitate asociate în spiritul unor fapte de limbă, vorbim de efecte prin evocare"[4].

Din teoria lui Bally rezultă că efectele prin evocare provin dintr-un conflict între două moduri de expresie, ambele purtătoare de valori simbolice, pentru că fiecare e limba unui mediu şi că ele au drept consecinţă această opoziţie a tuturor faptelor de expresie ale mediilor cu limba comună. Pentru că, aşa cum arată Bally, evocarea printr-un fapt de limbaj e cu atît mai puternică cu cît limbajul e mai îndepărtat de mediul său natural şi prin aceea că faptul de limbă trebuie să aibă un raport cu viaţa obişnuită, nicicînd evocarea nefiind mai puternică decît atunci cînd faptului de limbă îi corespunde un termen în limba comună; de aceea evocarea este realizată în mod net între fapte de limbaj sinonime.

Vom încerca în cele ce urmează, în spaţiul restrîns de care dispune o comunicare, să aplicăm teoria efectelor stilistice de „evocare" a lui Bally la poezia lui Goga, evocarea fiind, fapt binecunoscut, o caracteristică a stilului acestuia.

Într-o scrisoare adresată în 1923 lui George Bogdan Duică, poetul mărturiseşte:

„Poezia cîmpenească, plîngerile foştilor iobagi, mulţumirea plugarilor şi truda clăcaşilor mi s-au furişat în suflet acolo la ţară în satul de pe Tîrnave ... unde e o atmosferă de basme şi superstiţii şi serile de vară sînt moi, calde, parfumate cu busuioc şi tămîiţă"[5] iar în volumul „Discursuri" declară: „am trăit pînă la vîrsta de 9 ani la sat; am trăit însă nefiind ţăran, ci ca un înregistrator conştient al satului"[6].

Octavian Goga a fost în mod incontestabil poetul satului transilvănean, al „pătimirii noastre", aşadar acest mediu l-a evocat în lirica sa.

Orice cuvînt la Octavian Goga este purtătorul unei încărcături de o mare putere evocatoare, cu o simbolistică majoră, impregnată de izul particular al mediului. Apartenenţa totală socială şi spirituală a bardului de la Crăciunel şi Răşinari la mediul ţărănesc, mărturisită în nenumărate ocazii de el însuşi, este o realitate ilustrată de întreaga sa operă.

Teoria evocării expusă în tratatul său de stilistică de către Bally este validată în datele ei esenţiale pe deplin de poezia lui Octavian Goga, funcţia evocatoare a faptelor de limbă fiind intrinsecă stilului acestuia.

Evocarea la Octavian Goga e o vocaţie. Admirator de excepţie al trecutului istoric şi al literaturii folclorice de factură evocatoare, marele poet transilvănean a reconstituit în opera sa o atmosferă în care evocarea realizează un tablou plin de culoare şi viaţă.

Alura de narare a versului constituie în poezia lui Goga o rezultantă a sugerării unui mediu obsesiv, puterea de sugestie a fiecărui fapt de expresie ales potenţînd evocarea la maximum. În poezia „Casa noastră", de pildă, tabloul recompus din elementele esenţiale unei evocări are drept suport în primul rînd lexicul, purtător de valori simbolice, faptele de limbă asupra cărora a optat poetul marcînd un conflict între două moduri de expresie, respectiv între cel

[4] *Idem, ibidem*, p. 204.
[5] Idem, *ibidem*, p. 220.
[6] Idem, *ibidem*, p. 221.

Scanned with OKEN Scanner

rar întrebuințat și corespondentul său din limba comună, cu alte cuvinte, o opoziție între fapte de limbaj sinonime. Fonetismele regionale „frățîni", „părești", „Machidon", asociate cu termeni populari, „ogradă", „meșter-grindă", „merinde", și formulări de sorginte populară „facu-și cale", „toate cele" și altele, au menirea de a ne introduce într-un mediu cu o uriașă rezonanță. Narațiunea în poezia lui Goga devine o modalitate literară temporală, o succesiune de elemente ale unui mediu readus în prezent printr-o largă utilizare a dialogului în care timpul verbelor este prezentul indicativ, a cărui întrebuințare decurge, desigur, din intenția autorului de a conferi evocării sale un grad superior de intensitate emoțională. Un prezent etern corespunzînd concepției personale, originale a poetului asupra istoriei pe care o reînvie. Poetul urmărește cu o rară știință imprecizia datării menită să introducă în sfera generală de motive omenești. Timpul devine subiectiv.

Evocarea prin elemente, care adîncesc impresia de vag: „Trei pruni frățîni, ce stau să moară, / Își tremură creasta lor bolnavă / Un vînt le-a spînzurat de vîrfuri / Un pumn de fire de otavă. / Cucuta crește prin ogradă / Și polomida-i leagă snopii . . . / . . . / De pe părețîi-ngălbeniți / Se deslipește-n pături varul. / Și pragului îmbătrînit / Începe-a-i putrezi stejarul . . . ".

Epitetul generalizator („părețîi îngălbeniți", „pragul îmbătrînit", „părești străbuni", „vreascurile stinse"), larg utilizat, este posesorul unei imense puteri evocatoare, cît și instrumentul estompării care duce la indeterminarea spațio-temporală. Adeseori epitetul moral conferă poeziei puternice nuanțări evocatoare: „raze înfiorate", „slova binecuvîntată", „glas stăruitor". Epitetul, ca element principal al descrierii, este asociat unor realități morale, unor stări spirituale: „frumoasa copilărie", „creasta bolnavă", „povești pierdute". Un simplu cuvînt desprins de orice altă podoabă, cum ar fi cel de „răboj", e capabil să evoce întreaga viață oierească și de păstorit ca aceea a țăranilor rășinari, fapt explicabil numai prin încărcătura evocativă fără egal a vocabulelor alese cu măiestrie de marele poet.

Descrierea, ca element principal al narațiunii la Goga, se exersează în primul rînd asupra mediului, cu tot ceea ce implică el în accepțiunea lui Bally. Ea devine la Goga extrem de plastică, eliminînd orice rigiditate didacticistă. În numeroase poezii sînt prezentate portrete simbolice („Apostolul", „Dăscălița", „Dascălul", „Lăutarul"). Portetul este și el un element al evocării. Stilizate, sintetizînd fuziunea umanului cu natura, figurilor evocate li se atribuie epitete care denumesc însușiri ale lumii fizice, un termen provenit dintr-o realitate fizică:

„ochi limpezi", „mînă știutoare",
„cînt pribeag", „lacrămi sfinte", „vorbă cuminte",
„somn vitreg", „vis deșert".

Epitetele frecvente ca: „sfielnic", „sbuciumat", „jalnic", „vitreg", redau cu pregnanță atmosfera dramatică a evocării. Figura readusă în prezent răsare din zare. Abundența termenilor biblici („strană", „scriptură", „ceaslov", „cădelnițî", „tămîie", „muceniță"), întrebuințați cu funcție simbolică, cu sens figurat, departe de a conferi liricii lui Goga un caracter mistic, subliniază rolul pe care biserica l-a avut în concepția poetului — acela de depozitar al ființei și limbii noastre naționale — și dă relief puternic evocării. Funcția estetică a elementului religios, prezent în fiecare vers, a elementului popular și istoric, valorificat la maximum, conferă limbajului poetic al lui Goga o noutate expresivă

Scanned with OKEN Scanner

rar întîlnită, dar mai ales, imense rezonanțe evocării. Lexicul arhaizant evocă în mod patetic istoria veche și viața obștească, ca o chemare către împlinirea idealului: „visul de demult". Figurile de stil în totalitatea lor adîncesc evocarea. Metafora, hiperbola, comparația, atributul apozițional, pe lîngă rolul lor de evocare cu mari posibilități și resurse de aprofundare în ansamblul liricii lui Goga, aduc o însemnată contribuție la realizarea portretului, ca element al evocării.

Personajul e refăcut într-un stil oral, degajat, natural și familiar, iar portretul devine astfel discret și simbolic. Poetul reține mai ales gesturi și acțiuni, portretul e surprins în mișcare. Domol, în mijloc se așează, / și sprijinind încet toiagul, / Clipind din genele cărunte / Începe-a povesti moșneagul. / Întreg norodul ia aminte, / Ascultă jalnica poveste / Și fusul se oprește-n mîna / Înduioșatelor neveste / . . . " („Apostolul").

Substantivele apar fie nearticulate, pentru a sublinia impresia de vag, fie alternînd cu cele articulate. Tablourile rezultate astfel sînt fără nuanțări plastice puternice, nepropunîndu-și altceva decît să evoce „mediul". În general poeziile lui Goga debutează printr-o „punere în scenă" care sugerează evoluția personajului, cu rolul de a fixa cadrul („O casă-n deal, cu strașine plecate, / . . . / Acolo sus în satul de sub munte / . . . „Dascălul"), dar și timpul, un timp etern: „Cînd soarele trecînd peste fîntînă / Blînd pătrundea prin strașina de paie, / Și lumina bucoavna ta bătrînă / . . . / În frunte tu păreai un mag din basme / . . . A fost demult — . . . (în „Dascălul"). „Punerea în scenă" e urmată de o parte narativă, cu vorbire directă, cu dialog ca în „Casa noastră", „Oltul", „Lăutarul" și altele, simbolicul constituindu-se treptat pentru a se desăvîrși în final într-o uriașă acumulare de tensiune pe care o mai uriașă forță o face să explodeze, reliefînd esența pătimașă a gîndirii poetului. Poezia lui Octavian Goga este o evocare în primul rînd. Determinarea atributivă sau circumstanțială, care recompune locuri și timpuri, expresivitatea topicii, frecvența interogațiilor sau a verbelor servesc deopotrivă aceleiași evocări. Repetiția, des întîlnită la Goga, pe lîngă funcția ei dinamizatoare și actualizatoare, dă relief evocării. La Goga repetarea unui cuvînt în contextul unui vers (în „Cîntece": „Lună, lună stea vicleană"), repetarea aceleiași sintagme (în „Cîntece": „De trei zile țin soboru . . . / De trei zile beau si-mi zice / Din lăută Laie Chioru! / De trei zile, măi copile / . . . ", repetarea aceleiași propoziții (în poezia „La stînă": „Fața-i arde vîlvătaie / Strigă Sandu Copilandru! / Zi căprare Niculaie! / Zi, căprare Niculaie! / . . . "), repetarea în „Ruga mamei" a aceleiași fraze: „Umblat-o mult băiatu / Și știe multă carte, / Adusă de departe / Doar chiar de la-mpăratu / . . . " sau repetarea unei strofe în contextul în întregime antrenat al poeziei, produc efecte cu totul excepționale în planul evocării.

Versificația, prin elementul ei de bază ritmul, în primul rînd, se pune și ea în slujba evocării. Ritmul amfibrahic, adecvat poeziilor cu conținut narativ, de evocare, alături de cel trohaic, este dictat de mișcarea gîndirii poetice. Acest ritm conferă versului o curgere progresivă și dinamică proprie evocării, un fel de cursă către accentele importante cu timpi morți și cu accente vii care se relevă cu pregnanță, dezvăluind o desfășurare continuă și stabilă în care fraza curge. Succesiunea regulată a silabelor accentuate și atone dintr-un vers, coincidența accentelor tonice ale cuvintelor dintr-un vers cu accentele ritmice din care rezultă ritmul obișnuit, dublat adesea de ritmul sintactic, realizat de regularitatea repetării anumitor construcții sintactice, înregistrează la Goga un număr complex și variat de funcții, printre care și acelea de evocare. Elementele din vechime (din texte biblice, din cronicari sau documente), termenii populari,

Scanned with OKEN Scanner

termenii regionali, în general lexicul ales, „arhaizant", conferă evocării lui Goga un uriaș efect rezonator.

Tradiția istorică e evocată în asociere cu afirmarea voinței de supraviețuire a românilor ardeleni. Ca și la Eminescu, elementul vechi și popular intră organic în structura frazei poetice îmbogățind-o cu sensuri nebănuite, adînci și o înaltă expresivitate. Alături de versurile în care Octavian Goga evocă lupta pentru eliberarea națională și dreptate socială a poporului („Oltul" „Noi", „Plugarii", „Clăcașii" ș.a.), sau de poeziile care prezintă portrete simbolice ca „Apostolul", „Dăscălița", „Dascălul", „Lăutarul", se situează și poezia în care tentația istorică apelează la evenimente și personaje existente în trecutul istoric, ca Neagoe Basarab, Ștefan cel Mare, Horia, Avram Iancu ș.a.

Pentru Octavian Goga evocarea a însemnat o necesitate izvorîtă din însăși esența gîndirii și concepției sale poetice: o modalitate de atingere, de realizare a profesiunii sale de credință. Sensibilitatea poetului pentru trecut a izvorît desigur, în primul rînd din structura sa intimă. El credea cu putere în forța exemplară a trecutului glorios al neamului și regreta sincer că sensibilitatea modernă a contemporanilor săi se îndepărtase de acest trecut. Evocarea la Goga nu are alt scop decît să integreze lupta prezentului său, luptă cu scopuri politice și sociale, în tradiția de luptă și suferință istorică a poporului. Evocarea la Goga este un suport al izbînzii viitoare. Ridicată la rangul de profesiune de credință, evocarea prin intermediul căreia se realizează această creatoare integrare a prezentului luptei sale mesianice în istorica luptă a neamului, face din Octavian Goga mai curînd un poet al viitorului.

Scanned with OKEN Scanner

Vasile Sav
(Universitatea „Babeș-Bolyai", Cluj-Napoca)

VALENȚELE STILISTICE ALE METRULUI ANTIC LA EMINESCU ȘI BLAGA

Două din cele mai tulburătoare creații lirice ale patrimoniului nostru spiritual, Odă (*în metru antic*) și Zodia Cumpenei (*în metru safic*), poartă un veșmînt clasic: strofa safică.

Să nu fi cunoscut, oare, nici Eminescu, nici Blaga, legile versificației românești și să ne fi dat, în culpă, indicații asupra metrului poemelor? Puțin probabil. Deducem, din insistența cu care ambii poeți indică, încă din subtitlu, specificul metrului, o atitudine fără echivoc: afirmarea posibilității redării, în limba română, a unor echivalențe ale metrului antic și recomandarea ca poeziile să fie citite urmînd particularitățile ritmului respectiv. E implicată, în acest act, relevarea unei funcții estetice a metrului antic, funcție estetică realizată, în primul rînd, printr-o rostire (intonație) aparte.

Funcția generică, imperativă, a metrului antic este motivată prin confirmarea culturală a valorii estetice în sine a metrului safic. Travaliul poetic ne relevă — cu confirmarea variantelor din laboratorul creației eminesciene și cu ipoteza unei munci tot atît de insistente, la Blaga, — o funcție catalitică, la nivelul sintagmelor poetice, al temelor și motivelor, al dominantelor stilistice. Fulgurarea spontaneității, „domesticită" de travaliul poetic, în stadiul materializării expresiei, este suplinită prin ampilficarea inefabilului poetic născut, de această dată, din conjugarea mirifică a unor imagini (sintagme) cunoscute. Colaborarea dintre creator și receptor angajează, în procesul lecturii, un întreg univers poetic. Conotațiile au un rol decisiv în judecata estetică. Sintagme ca „steaua singurătății", la Eminescu, „greu e numai sufletul", la Blaga, le receptăm în prospețimea și misterul lor deplin, deși, în memoria noastră afectivă, prima se sprijină pe „Luceafărul" ori „La steaua", iar a doua pe, să zicem, „bolnav de prea mult suflet".

Spre deosebire de *Oda*, *Zodia Cumpenei* a fost mai puțin discutată, deși ea are, în cadrul poeziei lui Lucian Blaga, același rol de corolar al unui univers poetic, pe care îl are *Oda* în cadrul poeziei eminesciene.

Nu ne vom mai întreba acum din ce rațiuni a recurs Blaga la forma safică. Cunoștea și el poezia greacă și latină, din care, de altfel, a tradus. Cunoștea, de asemenea poezia lui Hölderlin și, ca nimeni altul, poezia lui Eminescu. Dacă întrebarea, referitoare la motivele pentru care Eminescu și Blaga au recurs la forma antică, merită totuși un răspuns, atunci acesta trebuie formulat în generalitatea lui. Or, cea mai plastică formulare a acestuia o găsim tot la Eminescu: încercare de a „înfrînge în vers adonic limba", încercare, din care limba, spre onoarea ei, a ieșit învrîntă.

Cei doi poeți au sugerat corespondentul metrului antic prin diverse combinații ritmice. Aceste poezii au două ritmuri suprapuse, unul natural, cel

Scanned with OKEN Scanner

al versului în cadența lui românească, și unul nou, născut din încadrarea primului în canoanele metrului antic.

În încercarea de analiză a felului în care Eminescu și Blaga au sugerat, în aceste poezii, particularitățile metrului antic, ne vom raporta la formele ideale, atît ale endecasilabului (saficului de 11 silabe), cît și ale pentasilabului (adonicului).

Realizarea ideală a endecasilabului era:

— ∪ / — — / — ∪∪ / — ∪ / — ∪,

iar cea a adonicului:

— ∪∪ / — ∪.

Cezura cădea, de obicei, după două picioare și jumătate, adică, după silaba lungă a dactilului:

— ∪ / — — / — // ∪∪ / — ∪ / — ∪.

Adonicul era realizat dintr-un dactil și un troheu, în diverse combinații de vocabule, mono, bi și trisilabice. Endecasilabul era format din cinci unități metrice (picioare). Teoretic, endecasilabul românesc poate fi format din cinci picioare, însă o astfel de realizare este destul de dificilă. În *Odă* și *Zodia Cumpenei*, endecasilabul este format din patru și trei unități ritmice. Spondeul, neputînd fi redat, datorită specificității versificației moderne, este înlocuit printr-un troheu. Așadar, forma ideală a endecasilabului, față de care vom compara realizările ritmice din poemele amintite, va fi următoarea:

— ∪ / — ∪ / — ∪∪ / — ∪ / — ∪.

Eminescu sugerează această formă prin zece tipuri de realizări ritmice:

I. ∪∪ — / ∪ — / ∪∪ — / ∪ — ∪

Această realizare ritmică o au versurile 1 și 19:

Nu credeam să-nvăț a muri vrodată
Ca să pot muri liniștit, pe mine

Dactilul medial este sugerat prin succesiunea iamb, anapest. Primesc un accent secundar monosilabicele *nu* și *ca*.

II. — ∪ / — ∪ / ∪∪∪ — / ∪ — ∪

Această realizare ritmică o au versurile 2 și 17:

Pururi tînăr, înfășurat în manta-mi,
Piară-mi ochii turburători din cale,

Dactilul medial este sugerat prin accentuarea secundară a primei silabe a unui peon IV.

III. — ∪ — / ∪ — / ∪∪ — / ∪ — ∪

Această realizare ritmică o are versul 3:

Ochii mei nălțam visători la steaua

Dactilul medial este realizat prin succesiunea iamb, anapest.

IV. ∪∪ — ∪ / — ∪∪ — / ∪ — ∪

Această realizare ritmică o au versurile 5 și 6:

Cînd deodată tu răsărişi în cale-mi,
Suferinţă tu, dureros de dulce . . .

Dactilul medial este sugerat din succesiunea coriamb, amfibrah şi se accentuează secundar prima silabă a unui peon III (monosilabicul *cînd* şi prima silabă din *suferinţă*).

V. ⏑ – / ⏑ – / ⏑ ⏑ – ⏑ / – ⏑

Această realizare ritmică o au versurile 7 şi 18:

Pîn-în fund băui voluptatea morţii
Vino iar în sîn, nepăsare tristă

Dactilul medial este sugerat prin succesiunea iamb, peon III. Monosilabicul *iar*, ca de altfel monosilabicul *mei* din versul 3, este considerat ca avînd accent şi intră în componenţa unui cretic.

VI. ⏑ ⏑ – ⏑ / ⏑ ⏑ ⏑ – / ⏑ – ⏑

Această realizare ritmică o are versul 10:

Ori ca Hercul înveninat de haina-i;

Dactilul medial este sugerat prin accentuarea secundară a unui peon IV. Primeşte un accent prima silabă a unui peon III (monosilabicul *ori*).

VII. – ⏑ / – ⏑ – / ⏑ ⏑ – / ⏑ – ⏑

Această realizare ritmică o are versul 9:

Jalnic ard de viu chinuit ca Nessus, . ,

Dactilul medial este sugerat prin succesiunea cretic, anapest.

VIII. – ⏑ – / ⏑ – ⏑ / ⏑ – / ⏑ – ⏑

Această realizare ritmică o are versul 11:

Focul meu a-l stinge nu pot cu toate

Dactilul medial este sugerat prin succesiunea amfibrah, iamb.

IX. ⏑ – / – ⏑ – / ⏑ ⏑ – / ⏑ – ⏑

Această realizare ritmică o au versurile 13 şi 14:

De-al meu propriu vis, mistuit mă vaiet,
Pe-al meu propriu rug, mă topesc în flăcări . . .

Dactilul medial este realizat prin succesiunea cretic, anapest. Debutul versului printr-un iamb face dificilă accentuarea primei silabe, generînd o dispunere spondaică – – /, respinsă de spiritul limbii.

X. – ⏑ ⏑ / ⏑ – / ⏑ ⏑ – / ⏑ – ⏑

Această realizare ritmică o are versul 15:

Pot să mai re-nviu din el luminos ca

Dactilul medial este realizat prin succesiunea iamb, anapest.

Versul are un ingabament puternic. Prin succesiunea a trei monosilabice, la început de vers, cît şi prin particularităţile stilistice ale frazei poetice interogative, este necesară o pauză după *pot* ceea ce face posibilă distrugerea succesiunii dactil, iamb şi instituirea unei structuri de tipul:

– / / ⏑ ⏑ ⏑ – / / ⏑ ⏑ – / ⏑ – ⏑

Adonicul este realizat în trei feluri:

Scanned with OKEN Scanner

I. Accentuarea primei silabe a unui mesomacru, în versurile 4 și 8:

Singurătății
Nendurătoare

⏑⏑⏑ – ⏑

II. Succesiune dactil, troheu, în versurile 12 și 16:

Apele mării
Pasărea Phoenix

— ⏑⏑ / – ⏑

III. Succesiune dactil, amfibrah în versul 20:

Mie redă-mă

– ⏑ / ⏑ – ⏑ .

La Blaga întîlnim tot zece tipuri de realizări ritmice ale endecasilabului.

I. – ⏑ / – ⏑ / – ⏑⏑ / ⏑⏑ – ⏑

Această realizare ritmică o au versurile 1 și 17:
Dreaptă, ziua Cumpenei ne surprinde
Greu e numai sufletul, nu țărîna
Dactilul medial este realizat prin dactil. Se accentuează suplimentar prima silabă (monosilabicele *ne* și *nu*) a unui peon III.
Structura stilistică specifică a versului 17 oferă posibilitatea unei lecturi de tipul:

– // ⏑ – ⏑ / etc.

Ne putem întreba dacă sintagma *nu țărîna* n-ar putea fi citită ca dipodie trohaică, deoarece, în această poziție, *nu* este o negație puternică și are, deci, un accent natural.

II. – ⏑ / – ⏑ / ⏑⏑⏑ – ⏑ / – ⏑

Această realizare ritmică o au versurile 2 și 5:
printre roze: în cimitirul unde
Calm se-ndrumă spre cumpănire totul.
Dactilul medial este realizat prin accentuarea suplimentară a primei silabe (monosilabicele *în* și *spre*) a unui mesomacru.
Structura specifică a versului 5 îngăduie o lectură de tipul:

– // ⏑ – ⏑ / etc.

III. ⏑⏑ – ⏑ / – ⏑⏑ / ⏑⏑ – ⏑

Această realizare ritmică o are versul 3:
cîteodată dragostea însorește
Dactilul medial este realizat prin dactil. Primesc, în două cazuri, cîte un accent secundar primele silabe ale unui peon III.

IV. – ⏑ / – ⏑ – / ⏑⏑ – / – ⏑

Această realizare ritmică o are versul 6:
Zi și noapte trag înjugate vremii,

Superficial, acest vers ar putea fi citit: dipodie trohaică, adonic (dactil, troheu), troheu: ´ ∪ ´ / ´ ∪∪ ´ ∪ / ´ ∪, însă, în acest caz sintagma *zi și noapte* nu este expresia idiomatică (locuțiunea adverbială) sudată, ci un subiect multiplu (două substantive coordonate). Dactilul medial este realizat prin succesiunea cretic, peon III.

V. ∪∪ ´ ∪ / ∪∪∪ ´ ∪ / ´ ∪

Această realizare ritmică o au versurile 7, 9, 11:
amîndouă cu-nțelepciune-ncearcă
Se măsoară, se cîntărește rodul
și povara ce-i amintirea pentru
Dactilul medial este realizat prin accentuarea primei silabe a unui mesomacru (în toate cazcrile un monosilabic). De asemenea primește accent secundar prima silabă a unui peon III, la început de vers.

VI. ∪∪ ´ ∪ / ´ ∪ / ∪ ´ ∪ / ´ ∪

Această realizare ritmică o au versurile 10 și 18:
de argilă, visul și umbra verii,
Căci cenușa noastră, iubito, poate
Dactilul medial este realizat prin succesiunea troheu, amfibrah. Este accentuată prima silabă (monosilabic) a unui peon III.

VII. ´ ∪ / ∪∪ ´ / ∪∪ ´ / ∪ ´ ∪

Această realizare ritmică o are versul 13:
Dacă din povești adevăr rămîne
Dactilul medial este realizat prin succesiunea unor anapești. Primește un accent monosilabicul *din*.

VIII. ∪∪ ´ / ∪∪∪∪ ´ ∪ / ∪ ´

Această realizare ritmică o are versul 14:
Că trăim prin imponderabil cei vii
Dactilul medial este realizat prin accentuarea silabei a doua a unui hipermesomacru. De asemenea primesc accent suplimentar prima silabă a unui anapest și prima silabă a hipermesomacrului. Prin accentuarea suplimentară a primei silabe a iambului, cu care se încheie versul, nu poate fi anulat accentul natural al lui *vii*. Se realizează astfel o succesiune de tip spondaic, foarte greu de pronunțat.

IX. ´ ∪ / ∪∪ ´ ∪ / ∪ ´ / ∪ ´ ∪

Această realizare ritmică o are versul 15:
poate să mai umble cuvînt că trupul
Dactilul medial este realizat prin succesiunea peon III, iamb. Primește un accent secundar prima silabă a peonului III.

X. ´ ∪ / ´ ∪∪ / ∪∪ ´ ∪ / ∪ ´

Această realizare ritmică o are versul 19:
fi pe talgere cîntărită cu vreo
Versul este defectuos construit. Dactilul medial este sugerat prin obligativitatea accentuării ultimei silabe a unui dactil. De asemenea este impusă accentuarea primei silabe a unui iamb.

Scanned with OKEN Scanner

Adonicul are, la Blaga, trei tipuri de realizări ritmice:
I. Succesiune dactil, troheu, în versurile 4 și 20:

albele pietre
cîteva roze

— ∪∪ / — ∪

II. Succesiune dactil, troheu, în care bara de măsură desparte cuvîntul, în versul 8:

pași deopotrivă

— ∪∪ / — ∪

III. Succesiune troheu, amfibrah, în versurile 12 și 16:

Orice făptură
este-o povară

— ∪ / ∪ — ∪

Din analiza multiplelor realizări ritmice ale celor două poezii ajungem la următoarele concluzii:

Endecasilabul este realizat, la Eminescu, în 12 din 15 versuri, din 4 elemente ritmice, iar în 3 versuri, din 3 elemente ritmice. La Blaga, 10 versuri sînt compuse din 4 elemente ritmice și 5 versuri din 3 elemente ritmice. Aceasta, ca o consecință a faptului că la Eminescu monosilabicele sînt în număr mai mare decît la Blaga.

Eminescu încearcă să păstreze locul cezurii. Blaga nu-și propune acest lucru.

La Blaga ingabamentul este mai pronunțat decît la Eminescu. De altfel, la Blaga strofele sînt compuse din fraze poetice, ceea ce scoate în evidență convenția. La Blaga apare o acumulare lentă, progresivă, de cugetare filosofică, amplificată liric, asemenea unui fluviu, în urma unor ploi abundente, spre versul ultimei strofe:

Greu e numai sufletul nu țărîna.

La Eminescu, în schimb, după o primă strofă statuară, senină, se adună norii și dintr-o dată începe dialogul fulgerelor, amplificat de vaietul eului, care culminează cu blestemul-rugăciune din final.

Avem, în aceste două poeme, exemplul a doi poeți geniali, care au crezut că multiplele realizări ritmice pot fi raportate la o formă unică, ideală. Teoreticianul versificației moderne poate găsi aici răspunsul unor poeți la cîteva probleme pe care teoria versificației moderne le are încă nelămurite, cum ar fi: accentul secundar, intonația, accentul monosilabicelor și natura legăturii pe care acestea o realizează.

Scanned with OKEN Scanner

Victoria Moldovan
(Universitatea „Babeş-Bolyai", Cluj-Napoca)

STRUCTURI STILISTICE ÎN OPERA LUI MIHAIL SADOVEANU: CÎMPUL SEMANTIC AL CROMATICII

Dintre structurile stilistice identificabile în opera lui Mihail Sadoveanu ne-au reţinut atenţia, acum, doar cele cromatice. Culoarea fiind expresivă prin natura sa şi evocatoare prin simbolurile ei, constituie un element de bază al imaginii vizuale.

Cercetările au demonstrat că fiecare popor are un mod propriu de distribuire a culorilor de bază (1). Culorile de bază sau primare din limba română sînt următoarele: *galben, roşu, albastru, verde, alb* şi *negru.* (2)

Modul în care se structurează culoarea în operele literare diferă după curent, modă, conţinutul operei, dar transmite, întotdeauna, ceva din temperamentul şi personalitatea fiecărui artist. Studiile stilistice româneşti referitoare la cromatică, abordează poezia lui Mihai Eminescu (3), George Bacovia (4), George Coşbuc (5), Ion Pillat (6), poezia populară (7), proza lui Pavel Dan (8) şi, indirect, cea a lui Mihail Sadoveanu (9).

Analiza stilistică a coloristicii sadoveniene evidenţiază, o dată în plus, afinităţile acestui scriitor cu Eminescu sau cu poezia populară: *sub streşini de codru verde* trimite la versul popular *la poale de codru verde*, iar *jăraticul apusului*, la *vatra de jăratic* din poezia eminesciană.

Tudor Vianu a exprimat ideea că, în scrierile lui Sadoveanu, rolul cel mai important îl deţine auditivul, nu vizualul (10). Există, însă, în vasta operă sadoveniană, nenumărate pasaje descriptive în care tehnica picturală, culoarea, lumina şi umbra fac dovada unei vizualităţi de excepţie (11). Cele mai bogate exemplificări s-ar putea face pe baza operei descriptive, în centrul căreia se află natura, cu policromia ei, (12), dar am preferat două opere istorice, romanul „Şoimii" şi romanul „Nicoară Potcoavă" (13).

Alegerea se motivează prin dorinţa relevării specificului sadovenian în utilizarea structurilor cromatice, din perspectiva diacronică a operei sale.

Etapele urmate în analiză sînt:

— inventarierea structurilor cromatice, din operele amintite, şi stabilirea unor concluzii de natură statistică
— descrierea semantică a paradigmelor cromatice
— analiza sintagmatică a sistemului cromatic sadovenian
— interpretarea stilistică a faptelor de limbă urmărite

I. *Structura cantitativă a elementelor cromatice* se prezintă în felul următor:

— „Şoimii" deţin un număr de 55 de lexeme cromatice, materializate în 379 apariţii, în cele 182 de pagini.

— În „Nicoară Potcoavă" numărul lexemelor cromatice este de 72, iar cel al apariţiilor 363, de-a lungul a 438 de pagini.

În decursul evoluţiei antei sale, autorul:

1) a redus substanţial numărul determinărilor cromatice; de la 207/100 de pagini în „Şoimii", la 83/100 de pagini în „Nocoară Potcoavă";

2) a majorat numărul lexemelor cromatice în cel de-al doilea roman, ceea ce a determinat creşterea originalităţii determniărilor cromatice. În timp ce, în primul roman, pe un număr redus de pagini, (182), un lexem cromatic se repetă, în medie, de 7 ori, în cel de-al doilea, în 438 de pagini, un lexem se repetă de numai 5 ori;

3) din numărul absolut al lexemelor cromatice înregistrate în cele două romane, care este de 92, respectiv 35, adică 37% îl reprezintă lexemele comune.

Rezultă că, în operele maturităţii artistice, frecvenţa ornamentelor stilistice de natură cromatică este mai mică.

H. *Descrierea semantică a paradigmelor* numelor de culori evidenţiază procesul decantării cromatismelor şi permite stabilirea lexemelor caracteristice fiecărei perioade a creaţiei sadoveniene.

Descrierea paradigmatică nu se limitează doar la adjective, ci include şi verbele sau substantivele care deţin în contextul operei, conotaţii cromatice.

Studiul urmăreşte cele şase paradigme ale culorilor primare. Pentru fiecare paradigmă de semnificaţie, în parte, am întocmit tabele, înregistrînd, pe orizontal, *semele* cromatismelor româneşti, iar pe vertical, *lexemele* fiecărei paradigme (14). Reprezentarea e făcută paralel pentru cele două romane (15).

Tabelul 1

OPERA / SEME / LEXEME	ŞOIMII							NICOARA POTCOAVA						
	adj.	k	l	b	m			adj	k	l	b	m		
					m_1	m_2	m_3					m_1	m_2	m_3
roşu	+	+	+	+	−	−	−	+	+	+	+	−	−	−
înroşit	+	+	+	−	+	−	−	+	+	+	−	+	−	−
a se înroşi								−	+	+	−	+	−	−
roşcat	+	+	+	−	+	−	−	+	+	+	+	−	+	−
rumen	+	+	+	−	+	−	−	+	+	+	−	+	−	−
a se rumeni	−	+	+	−	+	−	−	−	+	+	−	+	−	−
rumeneală	−	+	+	−	+	−	−	−	+	+	−	+	−	−
îmbujorat								+	+	+	−	+	−	−
a se îmbujora	−	+	+	−	+	−	−							
înflăcărat	+	+	+	−	+	−	−	+	+	+	−	+	−	−
a se înflăcăra	−	+	+	−	+	−	−	−	+	+	−	+	−	−
flacără								−	+	+	−	+	−	−
foc	−		+	−	+	−	−	−	+	+	−	+	−	−
jăratic	−	+	+	−	+	−	−	−	+	+	−	+	−	−
aprins								+	+	+	−	+	−	−
aramă	−	+	+	−	+	−	−							
arămiu								+	+	+	−	+	−	−
cărămiziu	+	+	+	−	+	−	−							
vişiniu	+	+	+	−	−	+	−	+	+	+	−	−	+	−
trandafiriu								+	+	+	−	+	−	−
rubin								−	+	+	−	−	+	−
olmaz								−	+	+	−	+	−	−
sîngeros	+	+	+	+	−	−	−							
sîngerat	+	−	−	−	−	−	−							
sîngerînd	−	+	+	+	−	−	−							
sînge	−	+	+	+	−	−	−	−	+	+	+	−	−	−
ardei	−	+	+	−	+	−	−							
măr								−	+	+	−	+	−	−

Scanned with OKEN Scanner

Tabelul 2

OPERA / SEME / LEXEME	ŞOIMII								NICOARĂ POTCOAVĂ							
	adj.	k	l	e	m				adj	k	l	e	m			
					m_1	m_2	m_3						m_1	m_2	m_3	
							m'_3 (e + a)	m''_3 (e + f)							m'_3 (e + a)	m''_3 (e + f)
alb	+	+	+	+	−	−	−	−	+	+	+	+	−	−	−	−
alburiu	+	+	+	+	+	−	−									
albit	+	+	+	+	+	−	−	−								
albind									−	+	+	+	+	−	−	−
argintiu	+	+	+	+	+	−	−	−	+	+	+	+	+	−	−	−
argint	−	+	+	+	+	−	−	−	−	+	+	+	+	−	−	−
lăptos	+	+	+	+	−	−	−									
lapte	−	+	+	+	−	−	−	−								
var	−	+	+	+	−	−	−	−	−	+	+	+	−	−	−	−
nea									−	+	+	+	−	−	−	−
fuior									−	+	+	+	+	−	−	−
fildeş									−	+	+	+	+	−	−	−
sidef									−	+	+	−	−	−	−	−
cleştar									−	+	+	+	−	−	−	−
cărunt	+	+	+	+	−	−	−	+	+	+	+	+	−	−	−	+
sur	+	+	+	+	−	−	−	+	+	+	+	+	−	−	−	+
cenuşiu	+	+	+	+	−	−	−	+								
fumuriu	+	+	+	+	−	−	−	+	+	+	+	+	−	−	−	+
brumăriu									+	+	+	+	−	−	−	+
leşietic									+	+	+	+	−	−	−	+

Tabelul 3

OPERA / SEME / LEXEME	ŞOIMII							NICOARĂ POTCOAVĂ						
	adj.	k	l	f	m			adj	k	l	f	m		
					m_1	m_2	m_3					m_1	m_2	m_3
negru	+	+	+	+	−	−	−	+	+	+	+	−	−	−
negricios	+	+	+	+	+	−	−	+	+	+	+	+	−	−
oacheş	+	+	+	+	+	−	−	+	+	+	+	+	−	−
smead								+	+	+	+	+	−	−
smolit								+	+	+	+	+	−	−
pământiu	+	+	+	+	+	−	−							
cernit								+	+	+	+	+	−	−
murg								−	+	+	+	+	−	−
întunecat	+	+	+	+	+	−	−	+	+	+	+	+	−	−
întunecos	+	+	+	+	+	−	−							
întuneric	−	+	+	+	+	−	−							
cărbune	−	+	+	+	−	−	−	−	+	+	+	−	−	−
tăciuni								−	+	+	+	−	−	−
zgură								−	+	+	+	−	−	−
păcură	−	+	+	+	−	−	−	−	+	+	+	−	−	−
tină								−	+	+	+	+	−	−
negară (neghină)								−	+	+	+	−	−	−
abanos								−	+	+	+	−	−	−

Pe baza acestor tabele observăm:

Scanned with OKEN Scanner

a) Lexemele cromatice sînt mai numeroase și mai variate în romanul „Nicoară Potcoavă". Pentru paradigma

I, galben,	„Nicoară Potcovă"	dispune	de	9	lexeme, „Șoimii"	de 5;
II, roșu	„	„		21	„ „	19;
III, albastru	„	„		8	„ „	6;
IV, verde	„	„		4	„ „	4;
V, alb	„	„		15	„ „	12;
VI, negru,	„	„		15	„ „	9;

b) Calificatorii cromatici comuni celor două romane variază de la paradigmă la paradigmă, dar, pe ansamblul paradigmelor, reprezintă ceva mai mult de o treime.

c) Romanul „Șoimii", operă a începuturilor literare, e marcat de influența limbii poetice a înaintașilor:

— eminescienele: *palid*, *aurit*;

— adjectivele derivate cu ajutorul sufixelor -os, -iu: *sîngeros*, *lăptos*, *auriu*, *verziu*, *violiu*, *pămîntiu*;

— gerunziul adjectiv, deși neacordat, amintește de cadențele lirice ale secolului al XIX-lea: *sîngerînd*, *albind*;

Cea mai mare parte a termenilor din categoriile enumerate mai sus sînt evitați în „Nicoară Potcoavă".

d) Îmbogățirea paradigmelor cromatice, evidentă în al doilea roman, se realizează, în principal, prin apelul la substantive ce comportă conotații cromatice. Specifică acestei etape este „substantivizarea" cîmpului semantic al cromaticii, orientată pe două coordonate; cea a mineralelor, de obicei prețioase, *exotice: topaz*, *chihlimbar*, *rubin*, *olmaz*, *opal*, *smaragd*, *fildeș*, *sidef*, *cleștar*, toate încadrîndu-se în gama culorilor intermediare, dar luminoase, iar cea de-a doua, a regnului vegetal sau mineral *autohton: fuior*, *negară*, *neghină*, *tăciuni*, *păcură*, *zgură* axată pe gama cromatică „cenușiu-negru". La acestea se adaugă și sfera elementelor naturii, ilustrată de *nea* și *soare*, decodarea stilistică făcîndu-se prin luminozitate și puritate.

e) În planul paradigmatic, dominanta cromatică o constituie *roșul* (28 de lexeme), urmat de *alb* (20), *negru* (19), *galben* (10), *albastru* (9) și *verde* (6).

III. *Analiza sintagmatică a paradigmelor cromatice* pune în evidență clasele de substantive ale structurilor cromatice actualizate în opera lui Sadoveanu. Reprezentarea, în tabelele 4, 5, 6, s-a făcut paralel pentru cele două romane; pe orizontal am înregistrat *clasemele* (caracteristicile combinatorii), iar pe vertical *lexemele* cromatice (16).

Procedeul acesta oferă o imagine de ansamblu asupra distribuției numelor de culori, în raport cu clasele, grupele, subgrupele și seriile stabilite, facilitînd cercetarea stilistică, în speță, obiectivitatea ei.

Din analiza tabelelor constatăm că:

a) *Categoria animat-personal* se distribuie cu toate culorile primare. Ea actualizează, pe ansamblul paradigmelor cromatice, cele mai multe valențe. E vorba, deci, de opere în care personajul există, elementele cromatice aducîndu-și aportul la portretizarea lui.

b) *Categoria animale și păsări* este, în general, slab reprezentată în distribuție cu numele de culori, ceea ce conduce la ideea că, pentru operele studiate, e o categorie neesențială. Cu totul altfel s-ar fi prezentat situația dacă ar fi fost cercetate volumele „Nada florilor", „Țara de dincolo de negură" sau

Tabelul 4

LEXEME / Caracteristici combinatorii	P_1	A				$\overline{P}$	$\overline{A}$				Opera
		P_2					0 0				
		P_2'	P_2''	P_2'''	P_2		I	$\overline{I}$	O_2	$\overline{O}$	
roşu	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	Şoimii (S)
,,	+	−	+	−	−	+	+	+	+	−	Nicoară Potcoavă (N.P.)
înroşit	+	+	−	−	−	−	−	−	−	−	S.
,,	+	−	−	+	−	−	−	−	−	−	N.P.
a (se) înroşi											
,, ,,	+	+	−	−	−	−	−	−	−	−	S. N.P.
roşcat	+	−	+	−	−	+	−	−	−	−	S.
,,	+	−	+	−	−	+	−	−	−	+	N.P.
rumen	+	+	−	−	+	−	+	−	+	+	S.
,,	+	+	−	−	+	−	−	−	−	−	N.P.
a (se) rumeni	+	+	−	−	−	−	+	−	−	+	S.
,, ,,	+	+	−	−	−	−	−	−	+	−	N.P.
rumeneală	−	−	−	−	−	−	−	−	+	+	S.
,,	−	−	−	−	−	−	+	−	−	−	N.P.
îmbujorat											
,,	+	+	−	−	−	−	−	−	−	−	Şoimii (S) Nicoară Potcoavă (N.P.)
a se îmbujora	+	+	−	−	−	−	−	−	−	−	S.
,, ,,											N.P.
înflăcărat	+	−	−	−	−	−	−	−	−	+	S.
,,	−	−	−	−	−	−	−	−	−	+	N.P.
a se înflăcăra	−	−	−	−	−	−	−	−	−	+	S.
,, ,,	−	−	−	−	−	−	−	−	−	+	N.P.
flacără											S.
,,	+	+	−	−	−	−	−	−	−	−	N.P.
foc	−	−	−	−	−	−	+	−	−	+	S.
,,	+	−	+	−	−	−	+	−	−	+	N.P.
jăratic	−	−	−	−	−	−	−	−	−	+	S.
,,	−	−	−	−	−	−	−	−	−	+	N.P.
aprins											S.
,,	+	+	−	−	−	−	−	−	−	−	D.P.
aramă	−	−	−	−	−	+	−	−	−	−	S.
,,											N.P.
arămiu	−	−	−	−	−	+	−	−	−	−	S.
,,											N.P.
cărămiziu	+	−	+	−	−	−	−	−	−	−	S.
,,											N.P.

Tabelul 4 (continuare)

LEXEME \ Caracteristici combinatorii	P_1	A				$\overline{P}$	$\overline{A}$			$\overline{O}$	Opera
		P_2					O				
		P_2'	P_2''	P_2'''	P_2		I	$\overline{I}$	O_2		
vișiniu	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	S.
,,	−	−	−	−	−	−	+	−	−	−	N.P.
trandafiriu	−	−	−	−	−	−	−	−	−	+	S.
,,											N.P.
rubin	−	−	−	−	−	+	−	−	−	−	S.
,,											N.P.
olmaz	−	−	−	−	−	−	+	−	−	−	S.
,,											N.P.
sîngeros	−	−	−	−	−	−	−	−	−	+	S.
,,											N.P.
sîngerat	+	−	−	−	+	−	+	−	−	−	S.
,,											N.P.
sîngerînd	−	−	−	−	−	−	−	−	−	+	S.
,,											N.P.
sînge	−	−	−	−	−	−	+	−	−	+	S.
,,	−	−	−	−	−	−	+	−	−	−	N.P.
ardei	+	+	−	−	−	−	−	−	−	−	S.
,,											N.P.
măr	−	−	−	−	−	−	−	−	−	+	S.
,,											N.P.
roib	−	−	−	−	−	+	−	−	−	−	S.
,,											N.P.

Tabelul 5

LEXEME \ Caracteristici combinatorii	P_1	A				$\overline{P}$	$\overline{A}$			$\overline{O}$	Opera
		P_2					O				
		P_2'	P_2''	P_2'''	P_2^{IV}		I	$\overline{I}$	O_2		
alb	+	+	+	−	+	+	+	−	+	+	Soimii (S)
,,	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	Nicoară Potcoavă (N.P.)
alburiu	−	−	−	−	−	−	+	−	−	+	S.
,,											N.P.
albit	−	−	−	−	−	−	−	−	−	+	S.
,,											N.P.
albind	−	−	−	−	−	−	+	−	−	−	S.
,,											N.P.
argintiu	−	−	−	−	−	−	+	−	+	+	S.
,,	−	−	−	−	−	−	+	−	−	+	N.P.

Scanned with OKEN Scanner

Tabelul 5 (continuare)

Lexeme \ Caracteristici combinatorii	P_1	A				$\bar{P}$	$\bar{A}$			$\bar{O}$	Opera
		P_2					O				
		P_2'	P_2''	P_2'''	P_2^{IV}		I	$\bar{I}$	O_2		
argint	−	−	−	−	−	−	+	−	−	−	S.
,,	+	−	+	−	−	−	+	+	−	−	N.P.
lăptos	−	−	−	−	−	−	+	−	−	+	S.
,,											N.P.
lapte	+	+	−	−	−	−	−	−	−	−	S.
,,											N.P.
var	+	+	−	−	−	−	−	−	−	−	S.
,,	+	+	−	−	−	−	−	−	−	−	N.P.
nea	+	−	+	−	−	−	−	−	−	−	S.
,,											N.P.
fuior	+	−	+	−	−	−	−	−	−	−	S.
,,											N.P.
fildeș	+	+	−	−	−	−	−	+	−	−	S.
,,											N.P.
sidef	−	−	−	−	−	−	−	+	−	−	S.
,,											N.P.
cleștar	−	−	−	−	−	−	−	−	−	+	S.
,,											N.P.
cărunt	+	−	+	−	−	−	−	−	−	−	S.
,,	+	−	+	−	−	−	−	−	−	−	N.P.
sur	−	−	−	−	−	+	+	−	−	−	S.
,,	+	−	+	−	−	+	+	+	+	+	N.P.
cenușiu	−	−	−	−	−	+	+	−	−	+	S.
,,											N.P.
fumuriu	−	−	−	−	−	−	−	+	−	+	S.
,,	−	−	−	−	−	−	+	+	−	+	N.P.
brumăriu	−	−	−	−	−	−	−	+	−	−	S.
,,											N.P.
leșietic	−	−	−	−	−	−	−	−	−	+	S.
,,											N.P.

Scanned with OKEN Scanner

Tabelul 6

Caracteristici combinatorii	P_1	A				$\bar{P}$	$\bar{A}$			$\bar{O}$	Opera
		P_2					O				
		P'_2	P''_2	$P''_2{}'$	P_2		I	$\bar{I}$	O_2		
negru	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	Șoimii (S)
,,	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	Nicoară Potcoavă (N.P.)
negricios	+	–	–	–	–	–	–	–	–	–	S.
,,	+	–	–	–	–	–	–	–	–	–	N.P.
oacheș	+	–	–	–	–	–	–	–	–	–	S.
,,	+	+	–	–	–	–	–	–	–	–	N.P.
smead	+	+	–								S.
,,				–	–	–	–	–	–	–	N.P.
smolit	+	+	–								S.
,,				–	–	–	–	–	–	–	N.P.
pămîntiu	+	+	–								S.
,,				–	–	–	–	–	–	–	N.P.
cernit	–	+	–								S.
,,				–	–	–	–	+	–	+	N.P.
murg	–	–									S.
,,			–	–	–	+	–	–	–	–	N.P.
întunecat	+	–	–	–	–	–	–	–	–	–	S.
,,	+	–	–	–	–	–	–	–	–	+	N.P.
întuneric	–	+	–	–	–	–	–	–	+	+	S.
,,		–									N.P.
cărbune	+		–	+	–	–	–	–	–	+	S.
,,											N.P.
tăciuni	–	–									S.
,,			–	–	–	+	–	–	–	–	N.P.
zgură	–	–									S.
,,			–	–	–	–	–	–	–	–	N.P.
păcură	–	–	–	–	–	–	+	–	–	+	S.
,,	+	–	–	+	–	–	–	–	–	–	N.P.
tină	–	–	–	–	–	–	+	–	–	–	S.
,,											N.P.I
negară (neghină)	–	–	+	+	–	+	–	–	–	–	S.
											N.P.
abanos	–	–	–	–	–	–	+	–	–	–	S.
,,											N.P.

„Împărăția apelor", unde mulțimea și varietatea speciilor prezentate e caracterizată și prin colorit.

c) *Categoria inanimat-concret* este categoria pe care se bazează descrierile; prezența ei demonstrează că, deși e vorba de romane de acțiune, descrierile sînt, totuși, frecvente.

Scanned with OKEN Scanner

d) *Categoria abstract* e bine reprezentată. Sadoveanu se numără printre artiștii pentru care abstractul e compatibil cu cromatismele cele mai diverse (17). *Gălbiu, auriu, aur, roșu, rumen, roșcat, înflăcărat, sîngeros, sîngerînd, a se rumeni, a se înflăcăra, rumeneală, negru, întunecos, întuneric, cărbune, păcură, alburiu* etc. intră în sintagme de genul: *suflet plin de întuneric, gînduri negre, obida cea neagră, freamăt argintiu, strălucitor de cleștar, aureolă sîngeroasă, rumeneală tainică, nemărginirea albastră, întinderea verde.* Acestea sînt numai cîteva din nenumăratele determinări cromatice, deosebit de sugestive, care realizează, la Sadoveanu, imaginile vizuale.

e) În funcție de numărul vecinătăților pe care le stabilesc lexemele cromatice cu categoriile enumerate, locul întîi îi revine culorii *roșu*, care realizează 90 de vecinătăți; *albul* — 73, *negrul* — 56, *galbenul* — 28, *albastrul* — 32, *verdele* — 17. Deci, și din punctul de vedere sintagmatic, cele mai multe valențe combinatorii le dețin *roșul, albul* și *negrul.*

Două ar fi explicațiile abundenței de *roșu.* În romanele istorice, luptele, cu pregătirile și urmările lor, ocupă locul central; roșul funcționează ca simbol al sacrificiilor umane. O altă explicație constă în mulțimea descrierilor de răsărituri și apusuri de soare, pe care Sadoveanu le consemnează, sesizînd toate transformările cromatice, pe bază de roșu, prin care trece cerul. Astfel, ochiul poate distinge toate nuanțele: de la *dunga de sînge* ce abia se vede la orizont, la geana de foc din răsărit; de la *luminile răsăritului ce rumeneau creasta codrului, la răsăritul înflăcărat.* Apusurile cunosc o nuanță cromatică în baza aceleiași culori: *cerul roș al asfințitului, pînza rumână a amurgului* sau *jăraticul apusului.*

f) Randamentul sintagmatic total (egal cu 10) îl realizează arhilexemele: *negru, alb* și *roșu.* La celelalte arhilexeme (albastru, verde, galben) randamentul sintagmatic este parțial.

În cadrul fiecărei paradigme se pot stabili compatibilitățile specifice scriitorului. De exemplu: *înroșit, a se înroși, îmbujorat, a se îmbujora, flacără, aprins, cărămiziu, lăpte, var, nea, fuior, cărunt, negricios, oacheș, smead, smolit, pămîntiu* stabilesc vecinătăți numai în cadrul categoriei animat-uman.

Înflăcărat, a se înflăcăra, jăratic, trandafiriu, sîngeros, sîngerînd, albit, cleștar, leșiatic sînt compatibile cu sfera abstract.

Analiza semantică structurală a unui ansamblu sau cîmp semantic lexical servește desprinderii unor caracteristici ale operei în totalitatea ei.

Ea oferă indicii despre tematica operelor cercetate.

Analiza vecinătăților cromatice, din diferite opere, poate da o imagine reală asupra sistemului cromatic al operei unui scriitor, pe axa sincronică și diacronică sau chiar tematică a ei, facilitînd studiile comparative.

Multe din aceste observații pot fi făcute și intuitiv, dar, bazată pe analiza semantică a paradigmelor și sintagmelor cromatice, interpretarea stilistică are de cîștigat obiectivitate.

Scanned with OKEN Scanner

Ştefan Oltean
(Universitatea „Babeş-Bolyai", Cluj-Napoca)

OBSERVAŢII ASUPRA STRUCTURII NARATIVE ÎN STILUL INDIRECT LIBER

1. Pornind de la necesitatea studierii raportului dintre enunţ şi subiectul enunţării, precum şi a definirii funcţiunilor limbajului, s-a conturat în orientările (lingvistice) contemporane — spre exemplu în teoria actelor de vorbire, teoria textelor, semiotica lingvistică — ideea că enunţul reprezintă o comunicare, fiind expresia unui act de gîndire sau judecată (Kuroda, 1976 : 114), deci că unitatea de comunicare lingvistică nu este cuvîntul, propoziţia sau fraza, ci producerea de către un subiect şi cu anumite intenţii a expresiei sau frazei în cadrul unui act de vorbire (Searle, 1969 : 16). Benveniste (1974 : 82) împărtăşeşte o opinie similară cînd afirmă că toate actele lingvistice, în măsura în care au o semnificaţie ce se poate comunica prin intermediul unui enunţ, se sprijină pe un subiect vorbitor, care îşi enunţă poziţia sa de locutor.

Într-un studiu recent, Fillmore (1976) clasifică discursurile în funcţie de prezenţa sau absbenţa formelor lingvistice ale transmiţătorului şi receptorului, distingînd discursuri de tip *dialogic*, *monologic* şi *impersonal*. Acelaşi cercetător acordă o accepţiune puţin modificată faţă de cea a lui Morris termenilor de *sintaxă*, *semantică* şi *pragmatică*, insistînd asupra cerinţei de a corela factori pragmatici — spre exemplu cei care provin din studierea rolului şi identităţii partenerilor, a parametrilor ocaziei în care se produce discursul — cu structura semantică şi sintactică a discursului, deoarece ei se reflectă în forma discursului. Fillmore aduce argumente în favoarea constituirii sintaxei, semanticii şi pragmaticii într-o ordine ierarhică, în care faptele pragmatice se întrepătrund cu cele semantice şi sintactice, determinînd o anumită structurare a acestora din urmă, un loc primordial ocupîndu-l elementele expresive şi numeroasele elemente deictice, deci cele care servesc contextualizării discursului.

2. Rezultatele şi metodele lingvisticii contemporane au fost extinse şi asupra cercetării textelor literare, spre exemplu a textului narativ, considerîndu-l pe acesta din urmă drept aspect al performanţei lingvistice, pornind de la constatarea că opera narativă se întemeiază pe limbaj atît în ce priveşte existenţa ei, cît şi interpretarea ei, deoarece, după cum arată Benveniste (1974), toate sistemele semnifică în măsura în care limba este interpretantul lor, limba fiind unicul sistem capabil să interpreteze alte sisteme. Nu vom stărui asupra diverselor abordări comunicaţionale ale textelor narative[1], ci vom încerca să înfăţişăm unele din modalităţile de narare şi de redare a evenimentelor verbale sau a stărilor de conştiinţă în opera narativă, referindu-ne cu precădere la stilul indirect liber. Concluziile noastre se bazează pe texte selectate din două romane din literatura engleză modernă şi contemporană (vezi bibliografia), iar exemplele vor fi reproduse ca atare. Vom eluda dis-

[1] Vezi, spre exemplu, Van Dijk (1972), Kuroda (1976), Todorov (1975).

tincția operată de unii cercetători (vezi, spre exemplu, Van Dijk, 1972; Kuroda, 1976; Todorov, 1975) între *autor* și *narator*, nu pentru că aceasta ar fi nesemnificativă pentru studiul narațiunii (dimpotrivă, sîntem de părere că disocierea este necesară, ea avînd implicații asupra rezultatelor cercetării structurilor narative, spre exemplu, a cercetării stilului indirect liber), ci din necesitatea de a ne încadra într-un spațiu cît mai limitat.

3. Opera narativă se poate concepe ca o pluralitate de voci, de discursuri, cel puțin în două accepțiuni ale cuvîntului: (1) în virtutea raporturilor dialogale care se stabilesc între enunțurile din text și enunțurile aparținînd de texte diferite, opera citînd, reproducînd, în această accepțiune, alte discursuri, angajîndu-se într-un raport dialogal cu ele, fapt care este semn, după Bahtin (1970 : 253—258), al caracterului mimetic al enunțurilor textului și produce bi- sau polivocalitatea lor; în această concepție perceperea discursului reprezentat nu se întemeiază pe trăsături stilistice sau lingvistice (gramaticale, lexicale) — considerate neesențiale de Bahtin — ci pe recunoașterea orientării enunțului către un alt enunț; și (2) în virtutea raportului — marcat prin elemente sintactice și semantice — care se stabilește între discursurile din opera narativă și anumiți parametri pragmatici, în cadrul cărora un rol preponderent revine subiectului enunțării. În această concepție discursurile din opera narativă își au suportul în diferite „voci" care se „exprimă" în operă, producînd enunțuri structurate diferit sintactic și semantic. Acceptînd unele din ideile lui Fillmore (1976), Benveniste (1974), Kuroda (1976), Banfield (1973), care subliniază rolul criteriilor formale în delimitarea tipurilor de discursuri și în atribuirea lor unui anumit subiect vorbitor, vom adera la această accepțiune a textului ca pluralitate de discursuri, ceea ce, după părerea noastră, nu contravine întru totul cu prima accepțiune. Considerăm că acest demers metodologic oferă un cadru mai riguros explicării unor fenomene de suprafață ale textelor narative, spre exemplu, problemei deloc lipsite de importanță a nuanțării rolurilor naratorului și personajului în procesul narării.

4. Opera narativă are o arhitectonică foarte complexă, care este și rezultat al varietății de discursuri pe care se clădește, ele reprezentînd, în același timp, diferite niveluri ale narării. Discursurile din textul narativ au o deschidere și o închidere, precum și o structurare specifică fiecărui tip de discurs în parte, manifestînd o evoluție coerentă între cele două extremități. Ele se întemeiază pe vorbitori reali (*autorul/naratorul*) sau imaginari (*personajul*). Este însă posibil ca un anumit tip de discurs să nu se întemeieze pe un singur vorbitor, ci să aibă un caracter bi- sau polivocal. Această afirmație trebuie să se bazeze pe trăsăturile sintactice sau semantice ale enunțului, spre exemplu, cele ale stilului indirect liber, unde naratorul transpare în discursul personajului (vezi mai jos), fapt care complică problema vocii percepute. De asemenea, după cum arată Kuroda (1976), prezența sau absența formelor lingvistice ale vorbitorului sau ale ascultătorului ar putea fi dovada întrebuințării limbii în, sau în afara, unui cadru comunicațional (vezi mai jos). Această concepție ni se pare însă exagerată, deoarece ea supralicitează rolul unei categorii de elemente prin care subiectul transpare în discurs (pronumele personal, deictica timpurilor); ea reflectă, în același timp, o înțelegere insuficientă a rolului comunicativ și a naturii discursului narativ, fapt datorat, în parte, demersului fenomenologic și atomismului abordării lui Kuroda[2].

[2] În pofida acestor neajunsuri, lucrarea lui Kuroda reprezintă o remarcabilă contribuție la teoria narațiunii, fapt pentru care considerăm că merită să i se acorde atenția cuvenită.

Scanned with OKEN Scanner

Există patru modalități principale de redare a evenimentelor verbale și a stărilor de conștiință în textul narativ: (1) *stilul direct* (=SD), (2) *stilul indirect* (=SI), (3) *stilul indirect liber* (=SIL) și (4) *monologul interior* (=MI). Între aceste tipuri esențiale de redare a evenimentelor verbale nu există bariere fixe: MI împărtășește din trăsăturile SD (vezi Fillmore, 1976 : 92; Benveniste, 1974 : 85; Francoeur, 1976 : 130), iar între SI și SIL există o serie de tipuri intermediare de discursuri, în funcție de caracterul mai mult sau mai puțin pronunțat al *diegesisului* sau *mimesisului*.

5. Studiul SIL nu se poate dispensa de referiri la celelalte trei modalități. Dintre acestea vom omite din prezentare SD și MI — discursuri mimetice în cel mai înalt grad — considerînd că structura lor nu se cere descrisă, deoarece ea este îndeobște cunoscută; ne vom referi, însă, pe scurt la SI, întrucît este necesar să reliefăm unele din valențele sale în redarea evenimentelor verbale.

Stilul indirect se poate subsuma categoriei *diegesisului*, adică discursului naratorului, acesta inserînd în discursul său discursul „original" al personajului. Perspectiva este a naratorului, elementele deictice — pronumele personale, adverbele de timp și de loc, pronumele demonstrative, etc. —, precum și timpurile verbale și elementele expresive fiind contextualizate din punctul său de vedere. (vezi, spre exemplu, Banfield, 1973). SI redă în grade diferite de acuratețe conținutul propozițional și nu, în general, structura de suprafață a discursurilor „originale", fapt pentru care este considerat o parafrază a evenimentelor verbale (vezi Banfield, 1973). SI poate, însă, deveni mimetic într-un oarecare grad, redînd unele aspecte de stil ale discursurilor raportate, ceea ce sugerează modul de exprimare a personajului, făcînd simțită prezența unei alte voci pe lîngă cea a naratorului:

(I) Gerald was what she called a man, and these others, [. . .], they were only half men. (*Women in Love*, 90)[3]

În cazul în care este introdus prin verbe psihologice, SI servește redării stărilor de conștiință.

Stilul indirect liber este un foarte controversat procedeu de redare a evenimentelor verbale sau a stărilor de conștiință. Aceasta se datorește valențelor sale multiple, structurii atipice — îmbinînd forme ale SD și SI —, precum și dificultății de a-l explica într-un cadru comunicațional. SIL poate apărea atît pe lîngă verbe de comunicare ce introduc, de obicei, SD sau SI, precum și pe lîngă verbe psihologice sau de simțire. Aceste categorii de verbe sînt, în general, dislocate, apărînd sau imediat după discursul în SIL, sau în fraza precedentă, sau intercalate în discurs, în calitate de comentarii ale personajului sau naratorului, servind orientării cititorului asupra unui anumit personaj, marcînd schimbarea perspectivei:

(II) The great social idea, said Sir Joshua, was the social equality of man. No, said George, the idea was, that every man was fit for his own little task . . .

(*Women in Love*, 114)

(III) Why should Gerald even dislike it, why did it seem to him to detract from his own dignity? Was that all a human being amounted to? So uninspired! thought Gerald.

(*Women in Love*, 86)

[3] Toate exemplele reproduse sînt selectate din D. H. Lawrence, *Women in Love*, Harmondsworth: Penguin Books, 1977; și Kingsley Amis, *Lucky Jim*, Harmondsworth: Penguin Books, 1970.

Scanned with OKEN Scanner

Stilul indirect liber poate apărea și în absența verbelor de comunicare sau psihologice:

(IV) What was going on in London now? . . . Those wide streets and squares would be deserted at his time, . . .

(*Lucky Jim*, 64)

(V) How fortunate he was, that there was tihs lovely, subtle, responsive vegetation, waiting for him, as he waited for it; how fulfilled he was, . . . !

(*Women in Love*, 120)

După cum reiese din exemplele de mai sus, unele elemente sînt contextualizate de narator (pronumele personale: persoana a III-a; timpurile verbelor: trecut) — amintind de SI —, pe cînd altele înfățișează perspectiva personajului (adverbele de timp și de loc, pronumele demonstrative, elementele expresive). Nu apar în SIL formele tipice discursului ca act comunicativ: pronumele la persoana I și a II-a — prin care naratorul stabilește, de obicei, contactul cu cititorul —, sau verbele la timpul prezent; acestea conferă discursului în SIL un caracter atipic, necomunicativ. Coroborînd aceste fenomene lingvistice cu prezența verbelor de simțire sau psihologice — a căror întrebuințare în textul narativ este dificil de explicat, deoarece din punct de vedere epistemologic și ontologic nu se poate stabili modul în care naratorul pătrunde nivelul conștiinței personajului decît prin postularea unui narator omniscient — Kuroda (1976 : 118) conchide că există dovezi suficiente pentru respingerea teoriei narațiunii întemeiată pe narator și, implicit, a teoriei comunicaționale a narațiunii[4].

Cum este posibil ca SIL să aibă un statut intermediar între SD și SI? Care nivel al narării îl reprezintă SIL: al personajului sau al naratorului, sau, de vreme ce îmbină trăsături ale SD și SI, de vreme ce o serie de elemente sînt contextualizate din perspectiva personajului, iar altele din perspectiva naratorului, este SIL o interferență de planuri narative?

Ann Banfield (1973) remarcă importanța elementelor expresive în SIL, a construcțiilor eliptice și stabilește într-un cadru generativ că toate aceste elemente devin coreferențiale cu un subiect vorbitor sau, mai bine-zis, cu un subiect al stării de conștiință. Banfield combate ideea că SIL este o interferență de planuri sau discurs al naratorului, aducînd argumente că un discurs nu poate aparține decît unui singur vorbitor, a cărui perspectivă o redă. Ea demonstrează că în afara pronumelor personale la persoana I sau a II-a, vorbitorul sau ascultătorul pot apărea în discurs și prin elemente expresive, construcții eliptice — frecvente în SIL —, stabilind principiul după care toate elementele expresive dintr-un enunț se atribuie unui referent unic, anume subiectul stării de conștiință. Dacă există pronumele *eu*, atunci *eu* este subiectul stării de conștiință; dacă elementele expresive sînt anaforic asociate cu un verb psihologic, atunci subiectul lor de conștiință este referentul unuia din grupurile nominale, complemente ale acestui verb. Pornind de la absența în SIL a formelor tipice comunicării verbale (vezi mai sus) și de la abundența elementelor expresive și a construcțiilor eliptice, precum și de la comportamentul sintactic și semantic deosebit al verbelor de simțire, Banfield propune pentru SIL următoarea formulă: $/{}^{+E}_{-SD}/$, unde *E* reprezintă sta-

[4] Concluzia lui Kuroda derivă și din dezavuarea noțiunii de „narator omniscient", pe care o respinge, printre altele, din motive subiective.

tutul expresiv al discursului. Aceasta înseamnă că SIL nu este o reproducere a vreunei comunicări verbale, chiar atunci cînd se asociază cu un verb de comunicare de tipul, spre exemplu, *a spune*. Prin urmare, redarea vorbirii sau a gîndirii în SIL se deosebește de comunicarea verbală. Kuroda (1976) ajunge la o concluzie similară. Pe baza trăsăturilor lingvistice și a semanticii verbelor de simțire, el stabilește că SIL este întrebuințat în afara oricărui cadru comunicațional — real sau imaginar —, fiind un caz de „narare" în absența naratorului (133). Funcțiunea sa este, după Kuroda, de a crea cunoașterea unui eveniment — acțiune a personajului, stările sale de conștiință, constatări ale sale — de către cititor, fără existența vreunui transmițător sau narator real sau imaginar în a cărui conștiință imaginea evenimentului să reprezinte conținutul unui act de gîndire sau judecată și care să și-l reprezinte printr-un enunț. În ceea ce privește *autorul/naratorul*, Kuroda arată că în cazul SIL poziția acestuia față de enunț este simetrică cu cea a *cititorului*, cunoașterea evenimentului fiindu-i posibilă tot prin intermediul discursului de tip monologic. Concluzia cercetătorilor americani este că nu toate discursurile din textul narativ se conformează paradigmei comunicării verbale în raport de transmițător și receptor, deoarece există discursuri atipice, din care lipsesc formele de manifestare a funcțiunii comunicative a limbajului. Dacă aceste constatări sînt valabile, atunci analiza performativă de forma *eu îți relatez / spun că P*, unde *P* este fraza cu valoare de complement a verbului performativ (Kuroda, 1976 : 108) — propusă de Ross pentru a incorpora teoria comunicațională în structura de adîncime a frazei și extinsă apoi de Van Dijk la nivelul textului narativ prin postularea unui act de vorbire de tipul narării în structura de adîncime a textului (1972 : 299—301) —, nu poate explica SIL, deoarece prin postularea propoziției performative elementele expresive din SIL ar urma să fie puse pe seama subiectului performativ, adică a naratorului, deci nu a personajului, știut fiind că orice element expresiv nu poate avea decît un referent unic: subiectul vorbitor. După Banfield analiza performativă se poate aplica, fără a afecta referirea elementelor expresive, numai în formula *eu îți spun asta:*, urmînd ca elementele expresive să fie introduse în SD. Prin aplicarea sa la SI, elementele expresive devin coreferențiale cu subiectul actului de vorbire, adică cu cel care raportează discursul. În baza acestora și a altor constatări, Banfield (1973) argumentează că SD, SI și SIL sînt tipuri fundamentale de discursuri care nu se pot deriva unul din celălalt. Prin urmare, nu se impune postularea unui discurs „original" din care să se derive SIL. Considerăm că această observație este cît se poate de valabilă în cazul operei literare, unde diferitele tipuri de discursuri sînt ele însele originale, în sensul că cititorului nu i se relatează mai mult despre „ceea ce s-a spus" decît îi oferă aceste tipuri de discursuri.

După alții, SIL este rezultatul interferenței planurilor naratorului și personajului. Fillmore (1976) sugerează această idee cînd se referă la contextualizarea elementelor din SIL: pronumele personale și timpul verbelor figurează în contextualizarea externă a naratorului; elementele expresive și restul elementelor deictice figurează în contextualizarea internă a personajului[5]. Se postulează, așadar, bivocalitatea sau polivocalitatea discursului în SIL. Ce explicație se poate oferi acestui caracter neobișnuit al discursului? Vom încerca în cele ce urmează să schițăm o soluție la această problemă.

[5] Această idee se degajă din demersul lui Fillmore, deși el subsumează stilul indirect liber discursului de tip monologic (1976 : 97).

Scanned with OKEN Scanner

Jespersen (1924) și Mancaș (1972) sînt de părere că SIL a apărut ca structură narativă din SI, prin eliberarea de sintaxa conjuncțională, drept cerință a evitării repetării, uneori supărătoare, a elementelor subordonatoare. Observația este valabilă și pentru unele din textele noastre selectate, unde procedeul se desprinde treptat de SI al naratorului pe măsura eliberării de subordonare și introducerii de material mimetic:

(VI) Then he remembered, with a slight shock, that that was Cain's cry. And Gerald was Cain, if anybody. Not that he was Cain, either, . . . (*Women in Love*, 28)

(VII) He wondered again how much of his heaviness of heart [. . .] was due to fear, fear lest anybody should have seen him naked lying against the vegetation. What a dread he had of mankind, of other people! (*Women in Love*, 121)

Se creează, în acest fel, cadrul sintactic care permite încorporarea masivă de material mimetic, ceea ce face ca naratorul să treacă pe planul al doilea, iar perspectiva înfățișată să fie cea a personajului. Care sînt factorii implicați în procesul de schimbare a perspectivei? În conformitate cu Searle (1969 : 25), unitatea lingvistică corespunzătoare unui act ilocuționar este fraza. Forța ilocuționară poate fi indicată printr-o mare varietate de procedee: procedee sintactice — topică, modul verbului, etc. —, prin utilizarea verbelor performative, prin intonație, prin context, etc. În cazul SI forța ilocuționară a frazei „raportate" este preluată, de obicei, de conținutul verbelor subordonatoare: *a întreba*, pentru întrebare; *a ordona*, *a comanda*, *a porunci*, pentru ordin, poruncă; *a spune*, *a declara*, *a afirma*, etc., pentru declarație, asertiune. Eliberîndu-se de subordonare, fraza va trebui să conțină alți indicatori (sintactici, lexicali, contextuali) ai forței ilocuționare, care să-i confere statut declarativ, interogativ, exclamativ, imperativ, etc., în funcție de tipul actului ilocuționar „original". Dar acest proces nu este strict lingvistic. Trebuie avută în vedere și intenția literaturii ca artă reprezentațională, care s-a folosit de cadrul sintactic creat pentru a-și spori valențele de redare a evenimentelor verbale și a stărilor de conștiință, prin promovarea unui tip de discurs cu statut intermediar, care creează perspectiva personajului, dar nu înlătură complet — cel puțin formal — prezența autorului/naratorului: elementele expresive, exclamațiile, interogațiile, construcțiile eliptice, orientează cititorul asupra personajului; dar stările, reacțiile sale sînt percepute totuși distanțat, datorită pronumelor personale la persoana a III-a și a verbelor la timpul trecut (*past tense*, în limba engleză). Acestea sînt trăsăturile pe care Fillmore (1976 : 103) le ia în considerare cînd numește SIL *monolog narat*, expresie ce surprinde în mod strălucit natura procedeului.

Prin urmare, se pot distinge cel puțin două surse ale SIL: personajul al cărui enunț se redă și autorul/naratorul, care intervine într-un fel sau altul în discursul redat. Aceasta deschide SIL dimensiunilor empatiei, ironiei, sau redării obiectivate a stărilor de conștiință (caz ce se poate subsuma empatiei), în funcție de identificarea naratorului cu personajul, sau de distanțarea sa ironică. Un rol important în elucidarea acestor aspecte îl are coroborarea cercetării sintactice cu cercetarea semantică și cea pragmatică. Elementele sintactice vor juca, în continuare, un rol major în studierea SIL, deoarece, spre xemplu, în cazul unui grad maxim de empatie, ele sînt singurele de natură să implementeze coerența SIL: dacă s-ar dispensa de ele, procedeul ar înceta să mai fie SIL, devenind monolog interior, în care caz bi- sau poli-

Scanned with OKEN Scanner

vocalitatea discursului dispare, făcînd loc reproducerii exacte, citării evenimentelor verbale.

6. Fără a considera că am reuşit să clarificăm mult controversatele aspecte ale stilului indirect liber, sîntem totuşi de părere că este necesar să se acorde şi în viitor rolul cuvenit trăsăturilor sintactice ale procedeului. Dar un cadru de referinţă strict sintactic este prea îngust pentru a elucida natura acestui tip de discurs; el poate indica caracterul atipic al stilului indirect liber ca procedeu de redare a evenimentelor verbale sau a stărilor de conştiinţă, dar nu poate explica variatele funcţiuni care derivă din caracterul său bi- sau polivocal[6]. Pentru o cît mai temeinică abordare a stilului indirect liber se impune studierea aspectelor semantice, pe lîngă cele sintactice, precum şi luarea în considerare a unor aspecte artistice ale operei narative, deoarece stilul indirect liber este, mai întîi de toate, un semn al literarităţii.

[6] Caracterul polivocal al discursului în stilul indirect liber apare, spre exemplu, atunci cînd se redă modul în care un personaj percepe evenimentele verbale ale unui alt personaj, în acest caz putînd exista mai multe surse ale stilului indirect liber: naratorul, personajul care „înregistrează" evenimentele verbale şi personajul care „produce" aceste evenimente.

Scanned with OKEN Scanner

II. POETICĂ

Scanned with OKEN Scanner

G. Ivănescu

(Universitatea „Al. I. Cuza", Iaşi)

POETICA LUI G. IBRĂILEANU

A vorbi astăzi despre poetica lui G. Ibrăileanu poate să pară multora un anacronism. Mai prezintă alt interes decît istoric concepţia despre literatură a acestui critic şi istoric literar? Ea a fost considerată ca ceva învechit, ca ceva total depăşit, deja de E. Lovinescu, 1937, 29—32. Este drept că autorul nu se referea la principiile poeticii lui Ibrăileanu în genere, ci la aspecte de interes pentru critica şi istoria literară; dar aceasta nu înseamnă mai puţin o condamnare a poeticii lui Ibrăileanu; căci este vorba de o idee fundamentală a artei poetice a acestuia: marea greşeală incriminată era, după Lovinescu, 1937, 29, aceea de a fi confundat eticul şi etnicul cu esteticul.

A vorbi astăzi despre poetica lui G. Ibrăileanu poate să pară nepotrivit şi din alt punct de vedere: a avut Ibrăileanu o poetică? N-a fost el numai un critic şi istoric literar? A trecut el la consideraţii teoretice ample despre opera literară în genere? Realitatea este că nu se poate face o distincţie netă între poetică pe o parte şi critică şi istoria literară pe de alta; că un critic şi istoric literar are nişte principii, nişte criterii, pe baza cărora judecă literatura. Dar Ibrăileanu a făcut şi expuneri de poetică, chiar dacă foarte pe scurt. Mă refer la consideraţiile sale teoretice dintr-o serie de articole, unele consacrate operei unor scriitori, altele avînd ca scop principal chiar poetica. Astfel vom cita articolele *Foiletoanele lui Caragiale*, *Societatea şi literatura*, *Rolul biografiei în istoria literară*, *Eminescu*, *Note asupra versului*, *Creaţie şi analiză*, *Modă şi originalitate*. Faptul că în toate aceste articole Ibrăileanu a tratat problemele poeticii pe scurt nu ne dă dreptul de a afirma că el n-a fost un poetician, un teoretician al literaturii, în ultimă instanţă: un estetician.

Ibrăileanu a trăit într-o epocă în care în diferite ţări se făcea încercarea de a se crea o critică şi o istorie literară cu adevărat ştiinţifice. Din acest punct de vedere, Ibrăileanu se situează, desigur, în posteritatea lui H. Taine, urmat de Georg Brandes şi de criticii marxişti Fr. Mehring şi C. Dobrogeanu-Gherea. Dar aceasta nu-l va împiedica să plece şi de la alţi esteticieni şi critici şi istorici literari ai epocii ca Jean Marie Guiau şi F. Brunetière, ca şi de la teoriile psihologice ale lui William James (despre temperament). Ibrăileanu a ajuns astfel la teoria originală a selecţiei temperamentelor de către o mişcare literară, de către o epocă literară. Teoria aceasta îl separă de toţi ceilalţi istorici literari din vremea sa, care au continuat şi dezvoltat pe Taine, corectîndu-l sau completîndu-l.

La sfîrşitul secolului trecut şi la începutul secolului nostru a avut loc o mişcare generală de transformare, de perfecţionare a ştiinţelor sociale. Astfel, pînă atunci istoria nu era considerată de unii filozofi şi istorici o ştiinţă, ci o artă; iar istoria şi critica literară vor fi considerate aşa şi după aceea, de către unii, pînă astăzi. Dar punctele de vedere de pînă atunci se schimbă

spre sfîrșitul secolului trecut și începutul secolului nostru: istoria și istoria literară sînt științe, științe ale individualului, nu ale generalului. Și astfel A. D. Xenopol va căuta să arate că istoria se ocupă nu de fenomene cauzale, ci de serii, iar W. Windelband și H. Rickert vor căuta să arate că științele spiritului recurg la o altă explicație decît cea cauzală, cea prin scop, prin voință umană. Toate acestea au avut pretenția de a stabili principiile după care trebuie să se conducă științele numite de ei ale spiritului, adică științele sociale Ibrăileanu a voit însă să aplice criticii și istoriei literare principiile științelor naturii. Ar fi însă greșit să se reducă teoriile literare ale lui Ibrăileanu la cele indicate mai sus, cum se face adesea. Ibrăileanu a creat o întreagă teorie privitoare la apariția și evoluția unei literaturi întîrziate, cum este cea românească. Avem a face cu o adevărată sociologie a literaturii, de felul celei pe care în vremea noastră o va crea Lucien Goldmann, care, foarte probabil, a cunoscut teoriile istoricului literar român și s-a inspirat din ele. Departe de a fi un învechit, Ibrăileanu este unul dintre criticii și istoricii literari prestructuraliști care prefigurează unele teorii literare actuale. După el, o literatură națională care se naște după ce s-au creat unele literaturi naționale mari, ca literaturile italiană, spaniolă, franceză, engleză și germană, începe prin imitație —, și aceasta e faza sau perioada copilăriei —, se dezvoltă apoi prin creații originale dar încă lipsite de o valoare mondială, — aceasta este faza sau perioada adolescenței, —, iar în cele din urmă ajunge la creații originale de mare valoare, — aceasta este faza sau perioada maturității. În același timp are loc și o trecere a literaturii de la o clasă socială la alta: de la marea boierime la mica boierime și la burghezie; apoi de la acestea la fiii de țărani.

Dar Ibrăileanu nu s-a ocupat numai de nașterea și evoluția literaturii române și de teoretizarea istoriei ei (înțeleg aici prin „teoretizare" identificarea legilor generale de evoluție care au generat o literatură și au dus la o anumită evoluție a ei); el a căutat să stabilească legi ale dezvoltării fenomenului literar în genere. Mă refer la lucrarea atît de concisă, care identifică aceste legi așa cum le-a văzut Ibrăileanu, *Creație și analiză*. Chiar dacă nu vom fi de acord cu Ibrăileanu în privința valorii pe care o vom da termenilor *creație* și *analiză*, — ei sînt întrucîtva arbitrari — va trebui să facem totuși distincția între cele două realități, pe care le-am putea numi altfel, și mai ales va trebui să acceptăm cea mai mare parte a legilor literare stabilite de dînsul. Faptul că a tratat foarte scurt aceste probleme nu ne poate determina de a nu acorda constatărilor și explicațiilor sale o importanță deosebită. Există în istoria culturii și astfel de cazuri, cînd un mare gînditor exprimă foarte pe scurt rezultatele muncii sale. Este de spus, între altele, cum relevă de altfel M. Ungheanu, 1972, în prefața la volumul antologic (din opera lui Ibrăileanu), intitulat *Spre roman*, că, dintre toți criticii literari români din epoca de pînă la 1920—1930, singur Ibrăileanu a avut o teorie despre roman, despre evoluția lui. Un alt cercetător, Savin Bratu, 1973, 169—181, afirmă că Ibrăileanu este în unele privințe un precursor al criticii și istoriei literare structurale. Bratu se referea la faptul că Ibrăileanu a văzut exact rolul biografiei scriitorului și al studiului stărilor sociale în explicarea operelor literare; dar avea mai ales în vedere cercetările lui Ibrăileanu asupra structurii fonetice a versurilor lui Eminescu. Sîntem și noi de părere că Ibrăileanu este un precursor al criticii și istoriei literare contemporane, nu numai cum am spus mai sus, în ce privește sociologia literaturii (societatea și curentele literare sînt structuri, pe care Ibrăileanu le-a văzut ca atare, deși n-a întrebuințat cuvîntul structură), dar

Scanned with OKEN Scanner

și din alt punct de vedere: acela al structurii operei literare înseși. Căci dacă Ibrăileanu a considerat opera literară ca imagine, ca reprezentare, ca și H. Taine și B. Croce și mulți alți esteticieni sau critici literari, el a căutat să explice anumite structuri ale părții fonetice a operei literare, punîndu-le în legătură cu conținutul.

Se știe de altfel că Ibrăileanu a ajuns în mod independent de foneticianul francez Maurice Grammont, la rezultate identice sau asemănătoare în ce privește partea fonetică, simbolică, a poeziei. Dar ceea ce nu s-a scos încă în evidență este faptul că Ibrăileanu a ajuns la concluzii de mare importanță, care nu se găsesc la Grammont. Mă refer la acea lege poetică a valorii afective, estetice și psihologice, a metrelor trohaice și a celor iambice, în poezia lui M. Eminescu. După Ibrăileanu, troheul este mai vioi, mai rapid, și deci caracterizează poeziile optimiste, entuziaste, iar iambul dimpotrivă este mai lipsit de energie, mai lent, și deci caracterizează poeziile pesimiste, melancolice. În articolul citat, Savin Bratu arată că atît Grammont cît și Ibrăileanu au fost criticați de unii cercetători pentru teoria în discuție, dar că pînă astăzi cei doi cercetători ai aspectului fonetic al poeziei au cules și elogii și că problema discutată de ei merită să fie reluată astăzi, cînd se pune accentul pe studiul textelor și al limbajului literar. Nu vom arăta aici mai amănunțit cum vedem noi lucrurile. Vom spune numai că legile lui Ibrăileanu corespund realităților, că numai formularea lor nu este adecvată, mai exact: că termenii care sînt luați în considerație nu sînt bine descriși și definiți. După părerea noastră, nu troheul și iambul sînt elementele care trebuiau luate în discuție, ci niște scheme mai complicate, ale întregului vers. Aceasta rezultă și din faptul că nu troheul și iambul ne dau structura adevărată a versului, ci numai sistemul rezultat din secvențele lor (din asamblarea lor), numai tipul de vers rezultat din această asamblare. Astfel în versul:

Un sultan dintre aceia ce domnesc peste vreo limbă,
Ce cu-a turmelor păşune a ei patrie şi-o schimbă,

avem următoarea schemă metrică pentru ambele versuri:

— — ´ / — — — ´ — / — — ´ / — — — ´ —

După părerea noastră, această schemă a versului: patru unități accentuale, prima și a treia mai scurte, a doua și a patra mai lungi, dă maiestatea și solemnitatea versului și deci senzația de vigoare, de energie, de măreție, care se potrivește perfect cu subiectul acestui fragment al poeziei: dezvoltarea impetuoasă a imperiului turc în secolele al XIII-lea și al XIV-lea. Bineînțeles, versurile trohaice de 15—16 silabe pot avea și alte scheme, ca de exemplu în versul:

Cînd cu gene ostenite sara suflu-n lumînare,
— — ´ — / — — ´ — / ´ — / ´ — / — ´ —

Dar și aici schema versului întreg exprimă același sentiment ca în versurile analizate anterior. Pe cînd în versurile

Icoana stelei ce-a murit
Incet pe cer se suie;
Era pe cînd nu s-a zărit,
Azi o vedem şi nu e.

Scanned with OKEN Scanner

avem schema metrică:

— ´ — / ´ — / — — ´
— ´ / — ´ / — ´ — ;
— ´ — — / ´ — — ´ ,
— — — ´ / — ° ´ ,

în care unele subunităţi au două accente.

După părerea noastră, alternarea unor versuri de cîte patru sau cinci silabe, din care a patra sau, în cazul unor emistihuri, şi a doua sau numai a doua poartă accentul, cu versuri propriu-zis iambice în primul emistih şi de forma — ´ — în al doilea emistih, exprimă perfect starea de melancolie, chiar de deprimare, care stăpîneşte pe poet.

Ibrăileanu a căutat să explice unele excepţii de la legea stabilită de el prin sentimentul dominant al poeziilor care fac excepţie. Astfel faptul că *Glosa*, poezie pesimistă, are un metru trohaic, este explicat de dînsul prin caracterul sentenţios, deci calm, împăcat, am zice intelectual, filozofic, al poeziei. Credem că are dreptate. Dar vom remarca faptul că versurile *Glosei* au altă schemă metrică decît a versurilor identice ca metru, ale *Scrisorilor*. În versul: *Vreme trece, vreme vine*, avem schema: ´ — ´ — / ´ — — — Deci două mari subunităţi, cu cîte două accente fiecare.

Studierea acestor scheme şi a valorilor lor expresive nu trebuie limitată la versurile zise trohaice şi iambice, ci trebuie extinsă la toate metrele. Ibrăileanu a luat în discuţie, în lucrarea sa, şi schema metrică din *Sara pe deal* (a spus că avem a face cu un coriamb, doi dactili şi un troheu), dar n-a căutat să formuleze o lege cu privire la valoarea afectivă a unui asemenea tip de versuri, deşi a recunoscut că schema aceasta metrică exprimă nu numai sentimentul de „fericire", dar şi pe cel de duioşie şi de *morbidezza*, care dau farmecul „straniu" al poeziei. Credem că schema acestor versuri exprimă măreţie, dar şi melancolie. Şi considerăm că legea lui Ibrăileanu, cu îmbunătăţirile propuse de noi, este valabilă nu numai pentru poezia lui Eminescu, ci pentru toată literatura română, populară şi cultă. Bineînţeles, avem a face nu cu nişte legi care nu pot fi călcate în nici un chip, ci cu nişte tendinţe generale ale poeţilor de limbă românească, tendinţe care nu se realizează deci oricînd, adică nu determină structura tuturor poeziilor. Dar ele sînt respectate şi de alţi poeţi. Voi da aici un singur exemplu: poeziile optimiste ale lui O. Goga sînt trohaice, iar cele pesimiste sînt iambice. În cazul literaturii populare, care utilizează numai troheul, nu trebuie uitat că ea este nu recitată, ci cîntată. Dar aceasta nu însemnează că schemele versurilor populare nu pot fi subsemnate unor legi de acest gen. În *Mioriţa*, de exemplu, avem cu totul altă schemă metrică decît cea a versurilor optimiste culte şi populare:

Pe-un picior de plai, — — — — ´
Pe-o gură de rai, — ´ — — ´
Iată, vin în cale, ´ — / ´ — ´ —
Se cobor în vale, — — ´ — ´ ´

Şi mai putem crede că numărul de trei picioare accentuate, în loc de patru, exprimă şi el tragismul evenimentului povestit; căci omul este obişnuit să considere ca firesc, ca normal, ritmul care este dublul lui 1, deci 2, ritmul care e dublul lui 2, deci 4, ritmul care e dublul lui 4, deci 8, şi ritmul care e dublul lui 8, deci 16, dar nu versul cumva şchiop, de trei picioare, ca cel al *Mioriţei*,

Scanned with OKEN Scanner

sau de șase picioare, ca cel al hexametrului și al pentametrului (după cum se știe, hexametrul și pentametrul exprimau la greci și romani jalea, durerea, pesimismul).

Refacerea, tot în spiritul lui Ibrăileanu, a legii sale despre metrele trohaice ca expresie a optimismului sau energiei (deci și al satirei), și ca expresie a entuziasmului, a admirației, ca și refacerea legii sale despre metrele iambice ca expresie a pesimismului, melancoliei, chiar a durerii, deprimării, va duce analiza structurală a poeziei pe adevăratul ei drum, pe care structuralismul apusean încă n-a reușit să-l descopere. Considerăm că legile care se vor formula vor varia de la o limbă la alta, adică de la o literatură la alta, mai exact: de la un tip lingvistic accentual la altul. Foarte probabil, legile stabilite de Ibrăileanu sînt valabile pentru toate limbile moderne care au un puternic accent de intensitate, ca germana, rusa, bulgara, neogreaca etc. Pentru limbile care au un accent de intensitate slab, cum e cazul francezei, aceste legi par să nu fie valabile.

Scanned with OKEN Scanner

Paul Miclău
(Universitatea din București)

STRATIFICAREA SEMNULUI POETIC

Conform tradiției saussuriene, semnul este conceput ca o entitate cu două fețe, format dintr-un semnificant și un semnificat, legate indisolubil ca cele două pagini ale unei foi de hîrtie sau ca atomii unei molecule. Categoria semnului este plasată în ansamblul antinomiilor saussuriene: limbă — vorbire, formă — substanță, sincronie — diacronie, lingvistică internă — lingvistică externă.

La Saussure, semnul este arbitrar, caracterizare care a făcut să curgă multă cerneală și de care am avut ocazia să ne ocupăm (cf. Miclău, 1977, partea a doua). Cealaltă particularitate a semnului la Saussure este linearitatea: semnul se desfășoară în timp (vezi Saussure, 1965, p. 103).

În discuțiile legate de semnul lingvistic s-a introdus un al treilea termen, realitatea la care se referă semnul (cf. mai ales, Emile Benveniste, 1939, 1). Astfel s-a ajuns la o concepție ternară a semnului, care depășește viziunea liniară.

O altă tradiție, provenită din filozofie, logică și psihologie a impus accepția triunghiulară a semnului. Ea se întemeiază pe cercetările lui G. Frege pe de o parte, ale lui Ch. S. Peirce, pe de altă parte. Dar, de fapt, structura triunghiulară a semnului a fost lansată de C. K. Ogden și I. A. Richards în lucrarea lor devenită clasică, *The Meaning of Meaning* (1923). Pe lîngă semnificant și semnificat, semnul comportă un *referent*, altfel spus, obiectul la care trimite semnul. Linearitatea este depășită și i se substituie o viziune mai coerentă, dar care are neajunsul de a fi mai mult sau mai puțin plată.

Putem propune acum un model mai adecvat al semnului. Acesta este reprezentat mai degrabă sub forma unui volum (piramidă sau con), structurat pe paliere; la bază trebuie plasat referentul care formează suportul epistemic al semnului. În centru se găsește semnificatul (conceptul lui Saussure) și în vîrf semnificantul. Volumul se îngustrează căci, de fapt, universul referențial este mai vast, semnificatul concentrează universul în trăsături semice invariante; semnificantul este și mai restrîns, mai ales dacă este privit ca inventar de foneme. Oricum, acest model oferă avantajul unei ierarhii între părțile constitutive ale semnului. Putem introduce de asemeni relații formale care țin seama de structura de ansamblu a semnului; aceste relații sînt analoge celor pe care le comportă viziunea geometrică a semnului; dar am putea adăuga unele constante de natură fizică și, la un nivel mai profund, interpretările logice și algebrice.

Progresul semioticii actuale ne permite să lămurim mai bine structura internă a semnului. Principiul pe care îl propunem aici este acela că nu există semn în stare pură, că un semn conține mai multe semne într-o structură înglobantă, sau că el trimite la alt semn cu care formează un tot; dar de cele

Scanned with OKEN Scanner

mai multe ori semnele se suprapun într-un ansamblu format din mai multe nivele.

În interiorul semnului trebuie să abordăm fiecare din paliere ca fiind formate la rîndul lor dintr-un semn. Într-adevăr, există în prezent un curent foarte important în semiotică care privește obiectele ca semne, ceea ce înseamnă că referentul semnului este la rîndul său un semn. Fie semnul lingvistic *fotoliu*. El este format din semnificant (șirul de sunete), din semnificat (sensul de „fotoliu"), și din referent, obiectul la care trimite semnul. Obiectul fotoliu este la rîndul său un semn, format dintr-un semnificat, un semnificant și un referent. Semnificantul este reprezentat prin forma exterioară a fotoliului: dimensiuni, culoare, structura aparentă. Semnificatul comportă două aspecte: denotația și conotația. Prima se reduce la funcționalitate, sau, în termeni economici la valoarea de întrebuințare a fotoliului: el servește pentru a se așeza; conotația introduce o nuanță suplimentară, provenind din aprecierea în general afectivă; este vorba de o nuanță de confort, de un anumit standing, chiar de o anumită mîndrie a celui care posedă obiectul.

În lumea modernă conotațiile obiectelor se constituie într-un sistem foarte puternic, care integrează subiectul consumator prin relații sociologice și psihologice. Este vorba despre ceea ce se numește alienarea subiectului, mai ales în societățile numite de consum, denunțate de sociologi, ca Jean Baudrillard (1968), de semioticieni ca Roland Barthes (1957). Scriitorii, mai ales romancierii din secolul trecut au evocat magistral semnificațiile obiectelor; în acest sens, s-a putut afirma pe bună dreptate că Balzac era un semiotician „avant la lettre" (cf. „Cahiers de sémiotique", 1, 1977, Tipografia Universității din București).

Referentul obiectului? Unii semioticieni susțin că obiectul este propriul său referent, cu alte cuvinte că triunghiul semiotic devine în acest caz plat. Credem însă că putem împărți obiectul în două nivele de analiză: forma sa exterioară ca semnificant și substanța materială ca referent al ei. Pentru a reveni la exemplul de mai sus, referentul fotoliului este substanța sa: lemn, metal, țesătură, piele și în general toate materialele folosite pentru producerea sa.

Dacă obiectul ca semn este un loc comun, în schimb e mai greu să admitem că însuși semnificatul este un semn. Problema a fost pusă la începutul secolului nostru în filozofie și mai ales în epistemologie, iar un ecou îl găsim în lucrarea lui Lenin, *Materialism și empiriocriticism*. S-a susținut că conceptele, noțiunile ar fi semne arbitrare, convenționale, hieroglife. Tocmai împotriva acestei teze se ridică Lenin, demonstrînd că formele cunoașterii noastre au un caracter obiectiv, determinat de practica socială.

Dar studiul „fiziologiei" cunoașterii au impus o abordare dinamică în care ceea ce contează este relația stimul — reacție. Astfel, în teoria lui Pavlov, formele din prima treaptă a cunoașterii, senzațiile, percepțiile, reprezentările, sînt socotite imagini, semne, semnale care trimit la obiecte. Le numim pe bună dreptate semnele care alcătuiesc primul sistem de semnalizare, comun animalelor și omului. Al doilea sistem de semnalizare este reprezentat de limbajul uman și el conține semnale de al doilea ordin, semnale ale semnalelor, adică cuvinte (cf. I. P. Pavlov, 1951).

Aceste idei au fost dezvoltate prin cercetările cibernetice din perspectiva cărora noțiunile reprezintă mesaje invariante, plasate într-o schemă foarte riguroasă de comunicare. Mai mult, s-a descoperit substratul neuro-chimic al cunoașterii, realizat sub forma de semnale la nivelul scoarței cerebrale. Putem

Scanned with OKEN Scanner

conchide că înseşi conceptele sînt constituite ca semne, ceea ce nu contrazice caracterul lor obiectiv, dimpotrivă: plasate într-un sistem de semnalizare, conceptele sînt strîns legate de lumea referenţială şi ca atare ele sînt supuse în permanenţă verificărilor, ajustărilor impuse de practica socială, concretă.

Semnificantul conceptului este dat de forma sa neuro-fiziologică şi electrochimică.

Semnificatul este conceptul propriu zis, format din invariante extrase din grupuri de transformări, în urma unui proces de reducere de redundanţă (vezi E. Nicolau şi C. Bălăceanu, 1961). Chiar şi concepţia tradiţională vedea în noţiune un ansamblu de trăsături esenţiale, obţinute prin abstractizare şi generalizare pornind de la o clasă de obiecte. Noţiunea de fotoliu este un astfel de ansamblu de trăsături esenţiale, desprinse din întreaga clasă de fotolii.

Referentul semnificatului ca semn este format din senzaţiile, percepţiile şi mai ales reprezentările obiectelor din clasele reunite în „invariante conceptuale. Acesta este un referent de gradul doi în raport cu obiectul propriu zis, care se găseşte la baza semnului lingvistic standard. El se întîlneşte mai ales în reprezentare ca ultimă formă a cunoaşterii înaintea abstractizării; reprezentarea este imaginea obiectului unic, actualizat în absenţa obiectului. Tocmai de aceea ea omite anumite trăsături prea particulare, oferind în acelaşi timp o imagine mai mult sau mai puţin schematizată a obiectului. Actualizez în acest moment imaginea fotoliului meu de acasă fără a-l vedea.

Semnul standard este deci semnul lingvistic, care reuneşte cele trei paliere socotite ca semne ele însele. Semnul lingvistic include în structura sa referentul, semnificatul conceptual, cărora le adaugă semnificantul sonor sau grafic. Dar ceea ce e mai important este faptul că semnul lingvistic nu se manifestă decît rareori în stare „pură", cel puţin în limbile europene. Semnul lingvistic de bază este monemul, aşa cum este el definit de André Martinet (1966), sau cum e definit în majoritatea lucrărilor de lingvistică, ca morfem: *pat, cas-, a, cit-, -eşte* etc. etc. Dacă *pat* poate fi folosit independent, celelalte exemple nu apar decît în asociaţii, grupări dictate de structurile morfo-sintactice.

Rezultă de aici că semnul lingvistic este de cele mai multe ori o sinteză a altor semne minimale. Semnul lingvistic „clasic "este cuvîntul, el prezentîndu-se ca un semn complex stratificat pe trei nivele: lexemul, ca semn lexical, morfemul, ca semn morfologic şi sintaxemul, ca semn sintactic, după o schemă pe care am stabilit-o cu alt prilej (cf. Miclău, 1977, p. 48—49).

Nivelul semiotic fundamental este alcătuit din moneme care sînt semnele minimale. Lexemul este alcătuit din moneme lexicale, la care se adaugă monemele gramaticale, luate global (tip *lucr-asem*); morfemul în accepţia noastră este semnul morfologic, în care are prioritate semnul gramatical respectiv, în timp ce semnele lexicale sînt tratate global (tip *despart-e*); sintaxemul este semnul sintactic în care şi semnul lexical şi cel morfologic sînt luate global.

Pînă aici, în structura comunicativă umană, nivelele luate în considerare intervin obligatoriu şi ele pot fi rezumate sub forma a trei perspective esenţiale: semiotizarea referenţialului, semiotizarea epistemică şi instituirea limbajului ca sistem semiotic fundamental. Toate aceste trei perspective constituie de fapt şi întemeierea semnului poetic ca structură semiotică superioară.

Înainte însă de a lămuri nivelul poetic al semnului, sînt necesare unele precizări privitoare la iconicitate.

Semnul iconic este un semn de gradul al treilea: el presupune întotdeauna un obiect (ansamblu de obiecte), care este el însuşi un semn, semnul sau semnele

Scanned with OKEN Scanner

lingvistice corespunzătoare și imaginea care se suprapune peste ele. Imaginea ca semn preia celelalte nivele, în toate direcțiile lor: referențială, epistemică, lingvistică; evident, această preluare comportă unele simplificări, reduceri, nuanțări, scoateri în relief a unor trăsături sau altele, în funcție de însăși structura imaginii și de finalitatea ei comunicativă. Astfel, referențialul tinde spre unicitatea unei laturi, epistemicul tinde spre prioritatea reprezentării, iar lingvisticul spre sugestia conotativă. Iată, de pildă, o imagine luată din ziarul *România liberă* din 2 octombrie 1979, care ilustrează conținutul articolului cu titlul „O idee transformată într-o uzină". Articolul începe astfel: „La Galați, pe faleza Dunării, se află o elice navală fixată pe un soclu. Mulți se vor fi întrebat: de ce și-au ales gălățenii ca monument-simbol al muncii tocmai o elice navală? De ce nu macheta unui cargou, sau chiar o ancoră, pentru că Galațiul este port? . . . Se poate răspunde în mai multe feluri" . . .

Avem aici un exemplu de decupare a refențialului, de surprindere a lui în instantaneu, de restrîngere a epistemicului spre reprezentare, dar cu trimitere spre transcendența simbolică și circumscriere a lingvisticului în jurul anecdoticului secvenței, însă cu explicitarea din articol și din legenda imaginii. Rezultă că în cazul stratificării semnelor au loc operații de concentrare a semnelor inferioare în trăsături distinctive. Acestea se combină inedit în semnul superior. De fapt, caracteristica de bază a semnului iconic este relația de motivare dintre semnificant și semnificat pe baza prezenței imaginii referentului. Trimiterea la monumentul-simbol introduce aici categoria culturală de simbol, în sensul acordat de o vastă și îndelungată experiență de investire a unor semne motivate cu semnificații de natură categorială. Această întemeiere simbolică este proprie și semnului poetic, asupra căreia vom reveni.

Apropierea de semnul poetic nu este întîmplătoare. Ceea ce a arătat cercetarea modernă este că structurile de bază ale semnului poetic, care i-au dat forța timp de milenii și anume structurile retorice tind acum să se deplaseze spre semnele iconice. Lucrul a fost observat cu privire la imaginea publicitară (cf. studiul lui Jacques Durand, 1970); dar se constată cu ușurință că structurile respective se întîlnesc și în alte tipuri de imagini, în special în cele din presă. Într-adevăr, în imaginea de mai sus observăm mai întîi o sinecdocă, ceea ce se întîmplă cu majoritatea fotografiilor, ele redînd o parte dintr-un întreg. În același timp, este vorba de o metonimie, dat fiind că ni se oferă produsul (elicea) pentru a sugera munca tînărului colectiv (efectul în locul cauzei).

În ierarhia stratificării trebuie luat în considerare semnul verbo-iconic, în cadrul căruia se realizează simultan discursul lingvistic și semnele lingvistice corespunzătoare. Nu este vorba aici de textele care însoțesc imaginile, ci de semnele complexe realizate în cadrul imaginii mobile, proprii unor mijloace de comunicare de masă ca televiziunea sau cinematograful. Diferite situații pot apărea în cadrul acestor semne complexe, de la harta care însoțește o emisiune de actualități, pînă la îmbinarea dintre imagine și semnele lingvistice implicate direct de ea, mai ales în „evenimente" cinematografice. Recent a apărut încercarea de realizare a unor filme de exagerat realism lingvistic, în care se vorbește în mai multe limbi, ca în „Aurel Vlaicu" (română, germană și chiar engleză), sau „Profetul, aurul și ardelenii" (cu derutante alternanțe între vorbirea americană și cea ardeleană).

*

Am insistat asupra nivelelor de stratificare a semnului în ansamblu pentru a lămuri organizarea semiotică prealabilă semnului poetic. Într-adevăr acesta

Scanned with OKEN Scanner

presupune o semiotizare acută a referenţialului, provenită atît din practica social-istorică, cît şi din evoluţia autonomă a demersului poetic.

La nivelul epistemic are loc o sublimare a cunoaşterii discursive (raţionale), operîndu-se o întoarcere, la nivel superior, la perceperea directă a lumii, proprie cunoaşterii ostensive.

La rîndul lor, semnele lingvistice sînt supuse unor prelucrări de natură prozodică în domeniul semnificantului şi de natură iconică în domeniul semnificatului, în sensul reliefării capacităţii lor reprezentabile.

Lăsînd la o parte stratificarea semiotică care duce, prin etajări succesive, pînă la alcătuirea semnului poetic, urmează să luăm în considerare propria stratificare a acestuia. Am înfăţişat cu alt prilej („Revue roumaine de linguistique", tom XXII/1977, nr. 2) cele şapte nivele semiotice ale textului poetic, cu ilustrări din culegerea *Alcools* de Apollinaire. Există astfel un semnificant arbitrar propriu limbii în ansamblu. Acest prim nivel este depăşit prin elemente de motivare absolută (interjecţii, onomatopei, simbolism fonetic), solicitată ca atare de Apollinaire: „Toc toc Il a fermé sa porte / Les lys du jardin sont flétris / Quel est donc ce mort qu'on emporte // Tu viens de toquer à sa porte / Et trotte trotte / Trotte la petite souris" (*La dame*).

Dar motivarea prin semnificant cea mai pregnantă în poezie este asigurată prin structurile prozodice: ritmul, intonaţia, rima etc., de care s-a ocupat cu competenţă poetica tradiţională şi care ar trebui studiate în prezent cu mijloacele perfecţionate ale foneticii experimentale. Astfel, în binecunoscutul poem *Plumb* al lui Bacovia există o sonoritate care se suprapune peste semnificanţii cuvintelor respective; ea se realizează sintetic prin frecvenţa sunetelor *u* şi *î*, atît în interiorul versurilor cît şi mai ales în rimă, la care adaugă ritmul iambilor încleştaţi într-o obsedantă cadenţă care dă o intonaţie de ansamblu analogă ecoului de cavou. Stratificarea semnificantului se vede printre altele din faptul că la baza prozodiei se află un prim simbolism fonetic, de tipul *a scîrţîi:*

Dormeau adînc sicriele de plumb,
Şi flori de plumb şi funerar vestmînt —
Stam singur în cavou . . . şi era vînt . . .
Şi scîrţîiau coroanele de plumb.

Stratificarea în domeniul semnificatului relevă şi mai grăitor faptul că semnul poetic este alcătuit din mai multe nivele. Pentru lămurirea acestei etajări putem reinterpreta în termeni semiotici teoria tropilor, pe linia tezelor stabilite în *Rhétorique générale*, elaborată de grupul μ din Liège (1970). Tropii sînt analizaţi ca metasememe care presupun un termen de plecare (P) şi un termen de sosire (S). Există deja o etajare, căci de fapt relaţia nu este de „transport" de la un termen la altul, ci de suprapunere: peste semnificatul termenului de plecare se suprapune semnificatul termenului de sosire, obţinîndu-se astfel un semn iconic, o imagine poetică cum se spune. Cum în „Retorica generală" se vorbeşte de o intersecţie între cei doi termeni (în cazul metaforei), rezultă că suprapunerea nu este totală: din termenul de sosire se tinde spre eliminarea denotaţiei şi spre sublinierea reprezentării conotative.

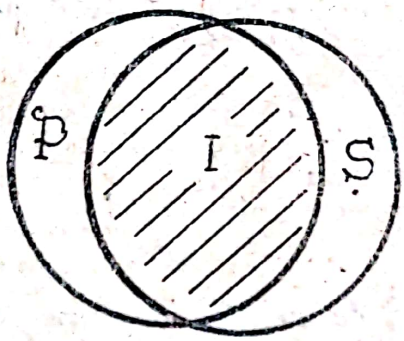
Am cercetat din perspectiva timpului, ca o victorie împotriva scurgerii lui ineluctabile, una din cele mai complexe imagini din poezia lui Blaga (cf. „La margine de timp — Timpul intern al semnului poetic", în „Analele Uni-

Scanned with OKEN Scanner

versităţii Bucureşti — Limbi şi literaturi străine", tom XXVII — 1978, 1). Este vorba de următorul fragment din poemul *Tămîie şi fulgi:*

şi fulgi de-aramă azvîrliţi din cer
par clopoţeii atîrnaţi
de gîtul paşilor de cai pe drum

Să luăm prima sintagmă: *fulgi de-aramă;* ea comportă un termen de plecare — *fulgi* (P) şi unul de sosire — *de-aramă* (S). Conform teoriei metasememice, între cei doi termeni se plasează un termen intermediar (I), care permite realizarea metasememului pe baza unor trăsături comune între P şi S, să zicem aici trăsăturile concentrate în semnificaţia „strălucitor".



Termenul de plecare are ca trăsături: „cristale" . . ., „strălucitor", cel de sosire „metal . . .", „strălucitor". Partea comună este deci „strălucitor", constituind după teoria din „Retorica generală" termenul intermediar ca intersecţie (I).

Ipoteza stratificării semnului poetic este însă mai adecvată naturii metaforei ca figură centrală a poeticii. Socotim deci că peste un termen iniţial (P) se suprapune un alt termen, cel figurat (metaforiç . . .); rezultatul este sinteza obţinută tocmai în cadrul intersecţiei şi nu în afara ei. De aceea, vom socoti partea din S exterioară intersecţiei, ca pe un reziduu, ceea ce rămîne după realizarea sintezei metaforice. Aceasta cuprinde deci suprapunerea peste P a lui S, avînd ca rezultat trăsăturile lor comune: „gingaş", „strălucitor", „moale"; altfel spus, termenul metaforic (I) reţine nu numai trăsătura comună celor doi termeni P şi S, ci şi trăsăturile lor de bază, pe care le sintetizează, ca efect al unei atracţii, analoge celei caracteristice cîmpurilor fizice. Ce se întîmplă cu trăsătura „cristale" din P şi cea „metal" din S? Ele rămîn în afara intersecţiei, ca denotaţii. Dar aceasta în viziunea plată a structuralismului propriu „Retoricii generale". În cadrul ipotezei stratificării, avem un termen de plecare (P), un termen suprapus, care este de fapt un suprasemem (S), cu un nucleu central pe care îl putem numi intrasemem (I). Stratificarea aceasta presupune însă o concepere a semnului poetic ca un volum, nu ca o suprafaţă, conform caracterizării semnului în ansamblu, la începutul acestei lucrări. În plus, volumul respectiv este supus unor tensiuni, unor forţe de atracţie, ceea ce duce la conceperea trăsăturilor semantice ca nişte unde, nu ca nişte corpusculi, cum îi presupune analiza componenţială.

Mai evidentă este stratificarea semnului poetic cînd metafora este dată

Scanned with OKEN Scanner

ca atare în text, prin cei doi termeni, adică în mod explicit, ca în poemul *Pluguri* de Blaga:

Pe dealuri, unde te-ntorci,
cu ciocuri înfipte-n ogor sănătos
sunt pluguri, pluguri, nenumărate pluguri,
mari paseri negre
ce-au coborît din cer pe pămînt.

Aici suprapunerea se realizează evident: peste termenul de plecare *pluguri* se suprapune suprasememul *paseri negre*, într-o sinteză metaforică. Dar aici lucrurile se complică prin plasarea la temelia imaginii a referentului, a obiectului ca semn; vom reveni asupra acestei chestiuni.

Întorcîndu-ne la primul fragment citat, constatăm o stratificare de mai multe suprasememe, într-o etajare poetică rivalizînd cu alcătuirile arhitectonice:

de-aramă: metaforă
fulgi: comparaţie
azvîrliţi: metaforă
gîtul paşilor: metonimie
clopoţei

Putem vorbi aici însă de un stîlp metaforic care susţine cele patru paliere, alcătuit din suprapunerea celor patru suprasememe; el este rezultatul sintezei şi nu sumei semice a celor patru suprasememe. Aceasta cu atît mai mult cu cît, de pildă, *fulgi* este comparaţie pentru *clopoţei*, dar constituie un termen de plecare în raport cu *de-aramă;* acesta este un atribut metaforic pentru *fulgi*, dar trimite, prin alt circuit, la *clopoţei*, ca punct de plecare pentru întregul ansamblu. Între timp, contiguitatea spaţială *gîtul* este relansată la nivel suprasememic prin metonimia *paşilor* în timp ce *atîrnaţi* presupune metaforic un agent uman, sau poate suprauman în contextul poemului. De aici rezultă încă o dată că stratificarea acestui semn poetic complex nu este o simplă suprapunere de nivele; ea are un rezultat dinamic, coloana suprasememică fiind supusă unui vîrtej animat de o forţă poetică nemaiîntîlnită, care produce şi guvernează imaginile blagiene.

Am menţionat în treacăt metafora *paseri negre* pentru *pluguri*, arătînd că aici la baza semnului poetic se află semnul obiect, oarecum explicitat ca atare de poet prin încadrarea într-un univers antropologic ridicat la nivel cosmic. Poetul sau cititorul trebuie să se apropie de plugurile-paseri, cîntînd, „ca să nu le sperie". Este o participare prin producerea unui alt nivel de semne, suprapus, acela al muzicii.

O astfel de participare poate atinge anularea limitei dintre eul poetic şi lucrurile poetice, prin contopire nu prin simpla echivalare, prin operatori mai autentici, cum este *a durea:*

Vine o vreme cînd nu ştii ce te doare mai mult:
faptul că eşti o margine de rîu, o margine de floare
şi nu ştii ce se întîmplă în inima lucrurilor
sau dimpotrivă că inima ta
e inima rîurilor, e inima florii.

(Vasile Nicolescu, *Vine o vreme*)

Scanned with OKEN Scanner

Este un caz acut cînd însuşi subiectul se topeşte în straturile semnului poetic, dîndu-le semnificaţii noi, produse de stările lui afective sau chiar de fiinţare dramatică.

Nu rezultă de aici că aceasta ar fi tendinţa generală, căci în practica poetică există pendulări spre afirmarea unuia sau altuia din straturile semnului poetic. Sînt de menţionat în această privinţă *Inscripţiile* lui Tudor Arghezi, care, cultivînd poezia obiectelor, ne aduce grăitoare pilde de stratificarea semnului poetic prin suprapunerea aparent directă a semnificantului limbajului pe semnificantul obiectului:

Făcui semne, cercuri, cruci,
pe bordeie, pe uluci.
Se găsesc pe cîte toate
Slovele mele culcate.

(Inscripţia inscripţiilor)

Această limitare la semnificantul grafic suprapus pe obiectul aparent brut, acoperă semnificaţii adînci, întrucît „dintre unele tipare" poate încolţi „şi cîte-o floare".

Temelia obiectuală a semnului poetic duce la Arghezi la dezvăluirea unor structuri complexe ale lumii lucrurilor ca în poemul *Născocitorul*, unde sînt invocate uneltele inventate de om şi structurate într-un fel de limbaj coerent al lor: semnificatul este aici valoarea lor de întrebuinţare, potenţată de discrete şi rafinate conotaţii.

Obiectele-semne ca temelie a semnului poetic pot fi ridicate la rangul structurilor simbolice, ca în *Inscripţii în pantoful logodnicii;* în *Cîntec* obiectele sînt asimilate de eul poetic:

Sînt plin ca de icoane un părete,
Îngreuiat de nimburi şi smaralde

şi este limpede că în acest caz obiectele declanşează structuri poetice şi mai complexe ţinînd de alcătuirile mitologice.

Intr-o asemenea perspectivă, pare suspectă cultivarea unei poezii a obiectelor pure, ca în poemul *Inventaire* de Prévert (ce-i drept, cu semnificaţii parodice), sau ca în creaţia de ansamblu a lui Francis Ponge. Tendinţa a fost acuzată în teatrul absurdului (cf. *Scaunele* de Eugen Ionescu) şi a fost teoretizată clar de reprezentanţii noului roman: „Or lumea nu este nici semnificantă nici absurdă. Ea *este*, pur şi simplu... În jurul nostru sfidînd haita adjectivelor noastre animiste sau casnice, lucrurile *sînt prezente*. Suprafaţa lor este curată şi netedă, intactă, fără strălucire necurată sau transparenţă... În romanul iniţial, obiectele şi gesturile care serveau ca suport intrigii dispăreau cu desăvîrşire pentru a lăsa locul numai semnificaţiei lor: scaunul neocupat nu mai era decît o absenţă sau o aşteptare, mîna care se lasă pe umărul cuiva nu mai era decît marca simpatiei, gratiile de la ferestre nu erau decît neputinţa de a ieşi... Şi iată că acum vedem scaunul, mişcarea mîinii, forma gratiilor. Semnificaţia lor rămîne flagrantă, dar în loc să ne acapareze atenţia, ea este într-un fel dată în plus... În locul acestui univers de „semnificaţii" (psihologice, sociale, funcţionale), ar trebui deci să încercăm să construim o lume mai solidă, mai nemijlocită (Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, 1956, passim).

Scanned with OKEN Scanner

Fără a intra în comentariul unor asemenea teze revoluționare, conchidem că în structura stratificată a semnului poetic se poate acorda prioritate unui nivel sau altuia: retorica tropilor, limbajul literal, obiectele propriu zise. Fiecare nivel poate fi nuanțat sub un aspect sau altul din cadrul structurii semiotice respective. Astfel, dacă în literatura zisă tradițională se suprasolicita semnificația obiectelor, în noua poetică (dominînd poezia, romanul, teatrul) se poate acorda prioritate substanței, adică referentului obiectului. Aceasta vrea să se instituie ca o primă prezență, semnificația trecînd pe planul al doilea.

De aici configurarea unei noi relații semiotice fundamentale: în locul analogiei metaforice și simbolice, se întronează contiguitatea spațială și temporală, deci o supremație a alcătuirilor metonimice, pe baza unei logici a simulacrului, iscată de epistema lumii moderne.

Semnul poetic poate ajunge la stratificări extrem de complexe, pînă la saturație. De aici negările unui nivel sau al altuia, în funcție de epistema, ideologia, estetica epocii. Dar niciodată semnul poetic nu poate fi redus la totală platitudine. Căci chiar dacă îl limităm la simpla lui temelie obiectuală, nu putem interzice totuși lucrurilor să vorbească.

Scanned with OKEN Scanner

Crișu Dascălu
(Universitatea din Timișoara)

TEXTUALIZAREA ȘI DIALECTICA LIMBAJULUI POETIC

Cu aproape un deceniu în urmă, Solomon Marcus situa conceptul științific de limbaj poetic între promisiune și deziderat cînd afirma că el se află în curs de elaborare (1970, p. 23). Definițiile, existente totuși, pornesc mai mult sau mai puțin explicit de la acceptarea ideii că limba reprezintă materialul poeziei (Lotman, 1970, p. 37—38; Grupul μ, 1978, p. 11—14 etc.), ceea ce ar trebui să ducă, în mod firesc, la recunoașterea a trei realități distincte: *poezia*, *limbajul poetic* și *limba*. Considerat drept limbă utilizată în poezie, cel de al doilea termen este efectiv anulat prin cercetarea sa fie ca limbă, fie ca poezie. Se ține seama, astfel, de caracterul perceptibil al realităților situate la extremități, dar se și ignoră existența unui element de mediere, care determină distribuirea lor în pozițiile respective.

Julia Kristeva admite (1975, p. 10) că limbajul poetic este *o punere în proces*, o practică semnificantă, ce acoperă, însă, un spațiu mult mai întins decît cel pe care îl avem noi în vedere. Convertirea textului în operă, adică a materialului lingvistic în obiect estetic reprezintă o activitate *transformatoare*, un proces în cadrul căruia *se constituie* și *se anulează* limbajul poetic, a cărui unică modalitate de a fi este cea procesuală. Într-o asemenea interpretare, limba își poate conserva condiția de material, cu precizarea că ea se lasă implicată de operă numai prin deformarea în raport cu ipostaza de instrument al comunicării lingvistice, adică prin modificarea ei în așa fel și într-atît încît, asigurînd funcționarea obiectului estetic, să supraviețuiască și în calitate de limbă. Așadar, *deformare* din punct de vedere lingvistic și *conformare* din perspectiva operei.

Tocmai plasticitatea face ca limba să fie, chiar în calitate de strat poetic, obiect al analizei lingvistice, dar și, în măsura în care deformările pe care le suferă se dovedesc a fi sistematice, al limbii literare. Rezultă că, pentru noi, deformarea în sine este pur lingvistică, semnificație retorică-stilistică avînd numai efectul ei.

Conformitatea stratului lingvistic cu opera nu trebuie, în nici un caz, interpretată drept adecvare a unei forme la un conținut, ci drept anticipare a complexității printr-o linearitate, mișcare ce constituie însuși limbajul poetic: *o limbă pe cale de a deveni operă*. Cu alte cuvinte, limbajul poetic nu mai este limbă, fără a fi devenit încă operă; el este o procesualitate amenințată la limita ei inferioară de confundarea cu limba, pe care o neagă, și, la limita ei superioară cu opera, de care este negat.

Procesul acesta are o natură profund contradictorie, el desfășurîndu-se astfel încît să asigure cel puțin un element de *omogenitate* între planul limbii și acela al operei, fără de care cele două straturi ar fi complet izolate, iar transformarea nu ar putea avea loc, și cel puțin un element *diferențiator*, în

absența căruia planurile s-ar confunda, iar transformarea ar fi, iarăși, imposibilă. Elementul omogen constă în anticiparea operei prin limbă și în supraviețuirea limbii prin operă (cu precizarea că, în ambele cazuri, avem de a face cu ipostaze calitativ distincte în raport cu cea la care se ajunge și, respectiv, cu cea de la care se pornește), în timp ce elementul diferențiator este identificabil în anticiparea preestetică a operei și în supraviețuirea translingvistică a limbii (în ambele cazuri fiind vorba despre structuri care încă nu sînt și, respectiv, deja nu mai sînt surse de informație).

Limbajul poetic nu are existență independentă, „în stare pură"; precedînd opera, el este condiționat de ea, căci o limbă neconsumată în operă rămîne un simplu instrument de comunicare: numai receptarea estetică a poeziei este producătoare de limbaj poetic și aceasta în ciuda faptului (sau tocmai pentru) că limbajul poetic acoperă un domeniu al preesteticului.

Investigarea limbajului poetic presupune coborîrea din domeniul teoreticului în concreteța faptelor, ceea ce determină adeseori o distorsionare a simetriilor stabilite pe cale speculativă, o alunecare a contradicției într-o stare competitivă, în care termenii relației nu mai stau pe același plan, ci sînt, rînd pe rînd, privilegiați. Este vorba, așadar, nu atît de aplicarea, cît mai ales de *verificarea* punctelor de vedere teoretice, îndeosebi dacă admitem, împreună cu L. Hjelmslev (1971, p. 26), că o teorie „are drept scop elaborarea unui procedeu cu ajutorul căruia se pot descrie noncontradictoriu și exhaustiv obiecte date, de o natură presupusă".

Afirmînd că limbajului poetic îi este caracteristică proiectarea principiului echivalenței de pe axa selecției pe axa combinării, Jakobson (1964, p. 95) izbutea să elaboreze nucleul unei teorii capabile să ducă la descrierea unitară a majorității procedeelor poetice. A majorității, nu însă a tuturor. Independent de lingvistul american, Roland Barthes a ajuns la constatarea că limbajul poetic cultivă întrepătrunderea sintagmei și a sistemului, a cărei principală formă de concretizare este *extensiunea unei paradigme în planul sintagmei*. Importantă îndeosebi este distincția ce se face între posibilitatea ca *doar unul* dintre termenii paradigmei să fie actualizat (ceilalți rămînînd virtuali) și posibilitatea actualizării *tuturor* termenilor ei (1972, p. 161—162). Se observă numaidecît că doar prima posibilitate afirmă, în alți termeni, ceea ce admite și teoria lui Jakobson: sintagmatizarea *raportului* paradigmatic, pe cînd cea de a doua o implică pe cea dintîi, în măsura în care sintagmatizarea *întregii paradigme* presupune atît actualizarea tuturor termenilor, cît și a relației dintre ei. Pentru Jakobson, sintagma poetică este un spațiu în care se ajunge la *concilierea* selecției și a combinării, în timp ce Roland Barthes conservă caracterul *contradictoriu* al raportului dintre paradigmă și sintagmă, acestea presupunîndu-se în așa fel încît afirmarea uneia să însemne negarea celeilalte.

Distingînd între actualizarea *paradigmaticului* (Jakobson) și aceea *a paradigmei* (Barthes), se constată că aceasta din urmă poate avea loc prin asigurarea *contiguității* termenilor paradigmatici (caz în care vorbim despre t e x t u a l i z a r e) sau prin *decalarea* lor (cînd vorbim despre c o n t e x t u a l i z a r e). Cele două varietăți se deosebesc, așadar, prin *distanța sintagmatică* pe care o comportă: egală cu zero în textualizare și mai mare decît zero în contextualizare. Textualizarea *identifică* relațiile paradigmatice cu cele sintagmatice, are ca efect *atenuarea* contradicției dintre caracterul continuu al semnificatului și cel discontinuu al semnificanților și este generatoare de *redundanță*. Contextualizarea se bazează pe *nonidentitatea* relațiilor para-

Scanned with OKEN Scanner

digmatice şi a celor sintagmatice, duce la *intensificarea* contradicţiei amintite şi produce *entropie*. Se poate înţelege acum că actualizarea paradigmei este *un proces* în cadrul căruia are loc nu numai proiectarea disjuncţiei din paradigmatic în sintagmatic (admisă de Jakobson), ci şi proiectarea conjuncţiei din sintagmatic în paradigmatic (pe care Jakobson o ignoră şi pe care Barthes nu pare să o fi sesizat), aşadar un proces *contradictoriu*, în care cele două planuri se presupun şi se neagă simultan. În exemplul „Pămîntul îşi ivea pe rînd / *Sahara*, *Nilul*, *Europa*" (Cezar Baltag, 1968, p. 40), paradigma *Sahara*, *Nilul*, *Europa* afirmă sintagmaticul de vreme ce este textualizată, deci integrată lui, dar îl şi neagă în măsura în care este textualizată *ca paradigmă*. Interdependenţa paradigmei şi a sintagmei culminează în dialectica sintagmatizării, componenta cea mai tipică a limbajului poetic. Am formulat, astfel, şi motivul pentru care teoria lui Jakobson, bazată pe transferul relaţiilor *intra*paradigmatice în domeniul *inter*paradigmatic, este incompatibilă cu procesualitatea dialectică a limbajului poetic, păstrîndu-şi însă utilitatea în explicarea majorităţii procedeelor la care face apel *limba poetică*.

Este evident că exigenţele amintite ale textualizării o limitează pe aceasta la domeniul paradigmelor *semantice*, singurele în care nu acţionează legea, formulată de B. Trnka şi N. S. Troubetzkoy pentru nivelul fonologic şi de J. Tubiana pentru cel gramatical şi lexical, potrivit căreia doi termeni paradigmatici ai unuia şi aceluiaşi cuplu corelativ nu pot sta alături în interiorul unui morfem (Cf. Marcus, 1968, p. 467—468).

O paradigmă semantică este formată dintr-*un număr variabil de sememe* (nu însă mai mic decît 2) şi din intersecţia acestora, adică din *arhisemem*. (în aşa măsură încît pare a se confunda cu ele), şi anume de lexicalizare şi de indexare.

Prin *lexicalizare*, paradigma semantică sau, cel mai adesea, numai un fragment al ei (suficient de mare, firește, pentru a fi îndeplinită condiţia numerică formulată mai sus) se corporalizează. Posibilitatea ca textualizarea să afecteze numai un fragment al paradigmelor semantice este dată de caracterul *deschis* al acestora, datorită căruia ele pot să comporte *un prag minim* (nu însă şi unul maxim). Lexicalizarea este un proces în cursul căruia sememele se transformă în *lexeme*, iar arhisememul în *arhilexem*, cu precizarea că arhisememul, fiind implicat în fiecare dintre sememele paradigmei, el este previzibil şi, ca atare, doar susceptibil de lexicalizare. Nu rare sînt cazurile cînd lexicalizarea lui nu este posibilă din cauză că fascicolului de seme din care e alcătuit nu îi corespunde, într-o limbă naturală dată, un semnificant, tot astfel cum frecvente sînt şi situaţiile în care existenţa arhilexemului nu este însoţită de aceea a lexemelor corespunzătoare, putîndu-se admite aici *arhilexeme cu paradigmă vidă* (după modelul conceptelor cu clasă vidă din logică, cf. Carnap, 1972, p. 133).

Ţinînd seama de faptul că lexemul are statut de semn *biplan*, în cadrul căruia sememul lexicalizat joacă rolul semnificatului, propunem următorul model (provizoriu) al paradigmei lexicalizate:

$$\begin{array}{ccccccccc} & & & & (\pm)AL & & & & \\ AS & - - - - - - - - - - - - - - & & & AS & - - - - - - - - - - - - - - & & & AS \\ \overline{L_1 \; {}^{S_1}_{s_1}} & & VEL/ET & & \overline{L_2 \; {}^{S_2}_{s_2}} & & VEL/ET, \ldots, VEL/ET & & \overline{L_n \; {}^{S_n}_{s_n}} \end{array}$$

Unde AL = arhilexem, AS = arhisemem (a cărui recurenţă este marcată prin linia întreruptă), L = lexem, S = semnificat, s = semnificant.

O asemenea textualizare presupune antrenarea lexemelor într-un îndoit proces de semioză: al semnificanţilor (distincţi: s_1, s_2, ... s_n) cu proprii semnificaţi (de asemenea distincţi: S_1, S_2, ... S_n) şi al aceloraşi semnificanţi cu arhisememul recurent (AS). Pe cînd primul raport reprezintă un evident caz de *izomorfism* (unor semnificanţi discreţi corespunzîndu-le semnificaţi ce se bucură de aceeaşi proprietate), cel de al doilea constituie *o distorsiune izomorfică* (unor semnificanţi discontinui corespunzîndu-le un continuu semantic, un semnificat paradigmatic unic); prin relaţia din urmă, paradigma textualizată se relevă drept *semn global* sau *macrosemn*. Implicarea lui AS în S_1, S_2, ... S_n face ca, într-o textualizare să se poată vorbi despre concomitenţa *a două distanţe paradigmatice*, dintre care una este *variabilă* (cea dintre semnificaţi) şi constituie fundalul de relevanţă pentru cealaltă, *egală întotdeauna cu zero* şi cu atît mai perceptibilă cu cît variabilitatea celei dintîi este mai accentuată (cea dintre recurenţele lui AS).

Dacă sintagmaticul este un domeniu *al linearităţii* discursului, textualizarea nu trebuie interpretată drept blocare a acestei linearităţi, ci doar ca *întrerupere parţială* a ei, ca identificare a paradigmaticului cu sintagmaticul, fără a se depăşi însă limita dincolo de care nu s-ar mai păstra sentimentul diferenţierii lor.

Textualizarea pretinde, aşadar, o asemenea corespondenţă între *continuitate* şi *contiguitate*, încît cea din urmă să o vizualizeze pe cea dintîi. Dar, întrucît simpla *concurenţă* a semnificanţilor nu reuşeşte să pună în evidenţă *recurenţa* arhisememului, este necesar ca acest rol să fie asumat de un element extraparadigmatic, pe care îl numim i n d i c e. *Indexarea* este operaţia prin care paradigmei îi este asociat *un semnificant recurent*, cu scopul de a se semnala recurenţa semnificatului paradigmatic. Luînd în considerare şi prezenţa indicelui (pe care îl notăm I), modelul complet al textualizării este următorul:

$$\begin{array}{ccccccccc} & & & & (\pm)AL & & & & \\ \overline{AS} & - - - - - - - - - - & & & \overline{AS} & - - - - - - - - - - & & & \overline{AS} \\ L_1 \frac{S_1}{s_1} & & VEL/ET & & L_2 \frac{S_2}{s_2} & VEL/ET & \ldots & VEL/ET & L_n \frac{S_n}{s_n} \\ \overline{I} & - - - - - - - - - - & & & \overline{I} & - - - - - - - - - - & & & \overline{I} \end{array}$$

Decalarea, pe verticală, a lui AS şi I sugerează că nu avem, în acest caz, un raport de semioză (ca între S şi s), ci doar semnalarea unei recurenţe semnificative printr-o recurenţă semnificantă.

În timp ce lexemele sînt semne *biplane* care-şi pot trăda prezenţa printr-o simplă ocurenţă, indicele este un semn *monoplan* sau un semnal. După L. J. Prieto (1968, p. 95 ş. u.), semnalul aparţine clasei *indicilor*, fiind adică un fapt imediat perceptibil, care ne face să cunoaştem anumite lucruri în legătură cu un altul, imperceptibil. Pentru a avea un semnal, este necesar ca cel căruia îi este destinată indicaţia să recunoască scopul pentru care faptul perceptibil a fost produs. Principala caracteristică a unui semnal este însă aceea de a fi, simultan, o indicaţie *pozitivă* şi una *negativă:* aceasta înseamnă că el indică întotdeauna o clasă de posibilităţi căreia îi aparţine posibilitatea ce se realizează efectiv şi că, întrucît o clasă nu există decît în raport cu o alta, numită *complementul* ei, el va indica totodată şi noncomplementaritatea posibilităţii realizate. Indicele paradigmatic se comportă întocmai ca un semnal, funcţia lui fiind aceea de a semnala o semnificaţie recurentă şi, prin aceasta, de a indica existenţa unei paradigme; dar, indicînd aceasta existenţă,

el semnalează şi caracterul nonparadigmatic al contextului în care s-a efectuat textualizarea.

Pentru a-şi îndeplini funcţia, indicele trebuie să intre în *recurenţă*, ceea ce îi conferă statutul de *element ritmic* (în sensul cu care utilizează Kristeva termenul, 1975, p. 18). Graţie ritmicităţii, el trece (în terminologia aceleiaşi autoare) din planul lingvistic în cel semiotic (în care se integrează şi domeniul limbajului poetic). Aceasta înseamnă că unul şi acelaşi element participă la ambele planuri simultan şi că, satisfăcută fiind condiţia recurenţei, natura recurentului este nesemnificativă.

Funcţia intensificatoare, specifică oricărui element ritmic, deci inclusiv indicelui, face ca paradigma textualizată să apară nu drept o compoziţie statică, ci drept *o construcţie, o integralitate dinamică*, ale cărei componente sînt legate printr-un semn de corelare şi de integrare (Tynianov, 1972, p. 155). Indicele poate să apară în postura de semn dinamic numai graţie caracterului său recurent şi datorită capacităţii sale de a nu întrerupe spaţiul zero dintre lexeme, indiferent de natura şi de amploarea elementului lingvistic în care se concretizează. Dacă indexarea este autonomă faţă de natura indicelui, în schimb capacitatea de indexare depinde de consistenţa semnificantului indicial, în sensul unei directe proporţionalităţi. Se poate afirma că vizualizarea unei paradigme semantice este determinată de gradul de vizibilitate al indicelui.

Definind textualizarea drept extensiune a unei întregi paradigme în planul sintagmei, am constatat că fenomenul pe care l-am denumit aşa nu ar fi posibil dacă paradigmaticul însuşi nu ar reprezenta un domeniu dialectic prin excelenţă şi dacă aceeaşi caracteristică nu ar domina şi raportul dintre paradigmatic şi sintagmatic. S-ar putea face chiar afirmaţia că, astfel înţeleasă, textualizarea este expresia cea mai directă a raporturilor dialectice care întreţin procesualitatea limbajului poetic.

Scanned with OKEN Scanner

Paul Schveiger
(Universitatea „Babeș-Bolyai", Cluj-Napoca)

LIMITELE GRAMATICII TEXTULUI CA POETICĂ APLICATĂ

1.0.1 Gramatica generativă — teorie a vorbitorului ideal. Pornim de la teza că ceea ce ne interesează în primul rînd nu este structura teoriei textului, ci a textului, din punctul de vedere al unei poetici aplecate spre ANALIZA textului poetic[1]. Considerăm textul ca o realizare manifestă a unui mesaj, planul latent (sistemul intențiilor și presupozițiilor emițătorului) corespunzător fiind structura sa de adîncime.

Teoria textului (indiferent de natura acestuia) — așa cum o concepem noi — este o teorie generativă, care se preocupă de explicarea abstractă a funcționării aparatului generator de mesaje al unui emițător ideal:

(I) $$Me \geqslant i.S$$

pentru $i \geqslant 1$

1.0.2. Cunoștințele și intențiile comunicative. Dacă ceea ce urmărim este analiza textului poetic, atunci capătă o importanță deosebit de mare distincția dintre *Me* intenționat și cel realizat, situația în care se rostește o propoziție[2] nefiind nimic altceva decît funcția referentă a comunicării care implică întregul act de comunicare.

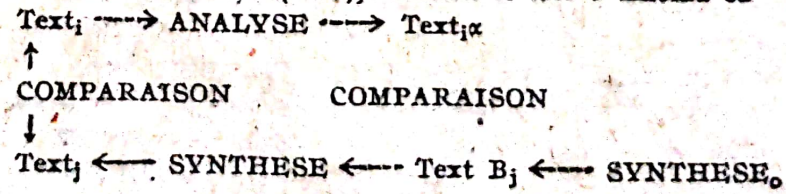
Intențiile[3] comunicative reprezintă o structură psihologică (și psiholingvistică) complexă: ele sînt rezultatul unui context (situație) care cuprinde datele exterioare obiective și unele date interioare subiective (cunoștințele enciclopedice și gramaticale (implicite și explicite)). Aceasta înseamnă că o anumită situație obiectivă poate provoca variate răspunsuri subiective.

1.1.O definiție a textului. De multă vreme lingviștii au constatat că propoziția (engl. sentence: S) nu este suficientă pentru analiza și explicarea fenomenelor comunicative; Peng, 1968, 391, definea TEXTUL ca fiind „a unit, which is something larger than a sentence". La fel de imprecisă este și defi-

---

[1] Petőfi, 1975, 1—8 etc. este preocupat mai ales de structura TEORIEI TEXTULUI. El crede că scopul unei „théorie partielle du texte est l'intéerprétation des couples {structure du texte (TeS), structure du monde (WeS)}. Pentru el este o axiomă că

(i)



(idem, 10)

[2] v. Strawson, 1964 (1971), 77
[3] v. Searle, 1969 (1970), 17

nitia lui Petöfi, 1976, d, 6: „*Texts* are obtained if atomic texts are connected with the help of connective functors"; textele atomice ar fi constituite — după Petöfi, f.a., 9 — dintr-un *performativ*, un *constitutiv de lume* (şi acesta este un verb, de obicei, abstract) şi o *propoziţie descriptivă* (v. şi Petöfi, 1976, b, 12)[4]. Un text atomic 'well-formed' ar fi, deci, o structură complexă realizată prin inserarea (engl. *embedding*) ierarhică reprezentată ca „ : : „ :

(2)

$T::P^P$	::	$P^W::p^w$	::	$P::p$
partea performativă		partea constitutivă de lume		partea descriptivă

partea descriptivă oferind descrierea unei 'stări de lucruri'[5]. O importanţă deosebită pentru delimitarea textului ar avea-o faptul că fiecare ar cuprinde o singură supra-propoziţie comunicativă[6].

Vom încerca să interpretăm relaţia (2) pe baza lui (1) ca

$$T \rightarrow S^n$$

pentru $1 \leqslant < n \infty$[7], dacă $T \supset P^P$, cu alte cuvinte (1) poate fi reprezentat ca

(3) $$T = P^P + P^W + (P^{Do} + P^{DI} \ldots)$$

unde P^{Do} = propoziţie matrice, P^{DI} = propoziţie inserată[8].

1.1.1. Natura intuitivă a definiţiei textului. Deşi există un impozant aparat formal de definire a textului, nu avem un instrument suficient de riguros pentru delimitarea textelor într-un lanţ suficient de lung (v. 4.3.0.—4.3.3.), ne lipsesc mijloacele formale pentru definirea ştiinţifică a capitolului, paragrafului, alineatului etc. Ca urmare a acestui fapt şi la Stanca Fotino şi S. Marcus, 1978, segmentarea — adecvată — este intuitivă.

1.1.2. Textualitatea. Textualitatea unui *Me* este definită pur intuitiv, deşi ea este determinată de gramaticalitatea şi acceptabilitatea propoziţiilor care constituie textul dat şi de suma aceloraşi trăsături ale textului în an-

---

[4] El analizează o propoziţie

(i) *I know that Peter would bind the five books very carefully*

ca

1a $T: = :[tCi]\{1: d^1_p, t: d^t_p, 0: P^P\}$

1b $P^P: = : *[ASSERT]\{s: I, g: YOU, O: P^W\}$

2a $P^W: = : [tCi]\{1: d^1_W, t: d^t_W, O: P^W\}$

2b $P^W: = : [KNOW]\{e: I, O: P\}$

2a $P: = : [tCi]\{1: d^1, t: d^t, O: p\}$

3b $p: = : [[[VERY]\ CAREFUL]BIND]\{a: N01, O: 102\}$

4a N01 = Peter

4b 102 = [[5^DECU[[x01][BOOK]{0:x01}]]]U_w1]

5 $d^t_W \prec d^t \prec d^t_p$

(v. Petöfi, 1976, b, 12)

[5] v. Petöfi, 1976, d, 3—5

[6] v. idem, 1976, d, 8, dar v. şi Gindin, 1978, 261: „A text is a 'quantum' of communicative activity", şi Balmer, 1976, 5.

[7] Dar v. Kiefer, 1975, 198, unde $2 \leq n < \infty$

[8] v. Petöfi, f.a., 4

Scanned with OKEN Scanner

samblul său. Suma trăsăturilor menționate (v. și 1.2.) determină COERENȚA textului. Dacă considerăm propozițiile S_i și S_{i+1} ca fiind un text T_j, am putea defini (parțial) coerența ca fiind suma mărcilor semantice și sintactice comune pentru $S_i + S_{i+1}$. Acest lucru poate fi ilustrat prin reprezentarea unor S coordonate, cum ar fi *Eu merg cu el la mama* sau *El merge cu oricine, oriunde* ca sistemele

Eu merg cu el	respectiv	El merge cu oricine.
COORD		COORD
Eu merg la mama		El merge oriunde

1.2. Textul ca Sistem. Între T și S se stabilește o relație complexă, de natură sistematică: S scoasă din cadrul T pierde unele din elementele sale; S ca structură se deosebește net de alte obiecte structurate, dar se comportă în T ca o structură în sistem (v. și Dascal și Margalit, 1974, 201, Kuroda, 1976, 130). Lurija, 1975, 44, arăta că „Orice fragment coerent de text reprezintă nu o simplă secvență de fraze, ci include o idee comună, care este concluzia mesajului în ansamblul său". Tot acolo se presupune posibilitatea descoperirii unor componenți cheie (de bază) ai textului: nuclee semantice ale T, astfel ca trecerea de la $Nucl_I$ la $Nucl_{II}$ să fie contextual legată.

Relația dintre T și S a fost descrisă de Van Dijk, 1971, 24, ca fiind: premisă, condiție, cauză — [T/S] și consecință — [T/S]\T, fără a prec natura relațiilor lor.

1.3. Definiția discursului. Există două concepții despre *D:* 1. ca bază a T (substrat al său); v. Van Dijk, 1976 b, 52 și Kintsch și Van Dijk, 1975, 4 și 2. ca manifestare exercită (adică T); v. Phillips, 1973, a, 2, Phillips, 1973, b, 1—3.

1.4. Text și discurs. Relația este convențională, odată ce termenul „D" poate fi identificat fie cu structura de adîncime a T, fie cu structura sa de suprafață. În consecință, această relație poate fi reprezentată ca

ORGANIZARE	NIVEL	
	Abstract	Concret
Sistematic	Struct. de adîncime a T	Struct. de suprafață T
Structural	Struct. de supraf. a S	Struct. de supraf. a S

legăturile pe orizontală fiind transformaționale (de la stînga la dreapta), iar pe verticală (de sus în jos) de natură — încă neanalizată.

1.5.1. Competență și performanță. Competența lingvistică a individului permite distingerea între text și non-text (v. Norrman, 1975, 361). Competența lingvistică standard poate fi descrisă cu destul de mare precizie, dar cea poetică este încă departe de a reprezenta un scop imediat realizabil.

1.5.2. Structură de adîncime — structură de suprafață: Structura de adîncime a T este mai complexă (mai sistematică) decît cea a S; prima conține în mod explicit reprezentarea elementelor determinante ale coerenței de suprafață a T. Prin operațiile de transformare aceste elemente se pierd și în struc-

Scanned with OKEN Scanner

tura de suprafață a *T* nu mai apar decît în mod implicit. Van Dijk, 1972, a, 307, 319, consideră că structura de suprafață a *T* ar cuprinde în componentul său semantic elementele lexicale și tematice, iar în structura de adîncime a *T:* agenții, predicatele (stări, acțiuni, procese, evenimente) și modalul (fapt, fapt negativ, posesia negativă). În lumina celor de mai sus pare mai probabil, că elementul tematic aparține structurii de adîncime a *T*, care este mai complex decît cel conceput de Van Dijk.

2.0. Actele de vorbire. Criza diferitelor concepte și concepții existente în domeniul teoriei gramaticilor generative i-a făcut pe unii lingviști să caute o soluție în conceperea *Me* ca ACTE.

2.1. Definiția AV. Din mulțimea actelor posibile se izolează actele producătoare de sunete: fonetic (producerea de zgomote), fatic (rostirea de cuvinte) și retic (rostirea de cuvinte cu sens și referință); v. Austin, 1955 (1965), 95[9].

Actul este încununat de succes, dacă lumea (contextul) se schimbă în conformitate cu scopul agentului (v. nota 9 și Van Dijk, 1976, a, 552; acesta fiind schimbarea sistemului cunoștințelor, credințelor receptorului (v. și Van Dijk, 1976, b, 40 și Schveiger, 1974 și idem, 1977). AV se realizează sub forma unor cadre tip (v. și Petöfi, 1976, a, 5—6):

(4) *A îi comunică lui B că „T"*

ceea ce permite considerarea AV în cadrul (2).

AV constă din elementele amintite reunite la un loc. În acest sens vom interpreta versul lui Ion Barbu

(5) *An al Geei, închisoare / Ocolește roatele interioare*

ca însemnînd (v. și (4)):

(5') EU (scriitorul) VĂ COMUNIC VOUĂ (cititorilor) CĂ (5) ȘI PRESUPUN CĂ ȘTIȚI CE ÎNSEAMNĂ FIECARE CUVÎNT ȘI CĂ ÎMPĂRTĂȘIM CONVENȚIILE ADECVATE[10]

Performativul lui (5') implică elementele constitutive de lume (ACUM, AICI, A ȘTII etc.); supra-propoziția (textul implicit (5')) conține în mod necesar un *verbum dicendi.* Hasegawa, f.a., 147, arată că AV poate fi considerat ca un lanț în care $T \approx h\text{-}S$ (v. și (1)—(4)).

2.2. Clasificarea AV. Orice AV se caracterizează printr-o trăsătură pragmatic-semantică ([$\pm$ convenționalitate]), care stă la baza distingerii AV PERFORMATIV de cel CONSTATATIV; primul reprezintă textul care simultan cu actul fonetic efectuează acțiunea numită (v. și Austin 1958 (1971), 15). *S* performative se bazează pe verbe performative, care în alte contexte pot fi constatative (v. Austin, (1955), (1965), 67). Nu toate performativele sînt necesar explicite: Îți promit că *voi veni* → *Voi veni.* În timp ce performativele nu au valoare de adevăr decît cu privire la conținutul propozițional al *T*, constatativele au.

2.3. Scopul AV. Vorbitorul afirmă *T* pentru ca receptorul să creadă că vorbitorul crede „că *T*", ceea ce înseamnă că *T* produs de primul are pe lîngă conținutul său semantic și forma sa sintactică, implicațiile sale pragmatice.

---

[9] Să nu uităm că ACȚIUNEA este o „change of state brought about intentionally by a (conscious) human being in order to bring about a prefered state or state change" (Van Dijk, 1976, a, 550; idem, 1974, 18)).

[10] v. și Anderson, 1971, 2

2.4. AV ca text. AV sînt — într-un sens — S incluse în T implicite sau explicite (v. (1)), ceea ce permite considerarea AV ca T; ne gîndim mai ales la implicaţiile pragmatice cu privire la contextul larg (sistematic) al AV.

Orice S implică un T, pentru că în S se cuprind implicit sau explicit presupunerile, contextul, intenţiile şi conţinutul *Me* (v. (1)—(3)). Se poate spune că

(6) $$\text{Presup}_S \approx \text{Context}_S$$

fiind necesară deosebirea contextului emiţătorului de cel al receptorului.

Teoria AV este utilă pentru o teorie a textului, deoarece permite o mai bună abordare a problemei coerenţei: sistemul coerenţei (subsistem al T) este legat de sistemul lumilor; rezultatul (în contextul pragmatic) al unui S — *Imi cer iertare*, depinde de prezenţa/absenţa regretului, sentimentului de culpabilitate. Această S rostită în absenţa uneia din condiţiile menţionate duce la un rezultat ne-coerent. La fel, necircumscrierea în spaţiu şi timp a individualizării şi unicităţii obiectului poate face ca AV să devină ne-coerent (ambiguu).

3.1. Gramatica textului. Considerînd că un T minimal este o *h-S*, vom scrie că

(7) $$T \longrightarrow \text{PERFORM} + S$$

(8) $$S \longrightarrow \text{PRESUP} + \text{'S'}$$

(9) $$\text{PERFORM} \longrightarrow \left\{ \begin{array}{l} afirma \\ spune \\ ordona \\ ruga \\ sfătui \\ \ldots \end{array} \right\}$$

(v. şi Kuroda, 1976, 114 şi Schveiger, 1974 şi idem, 1977). PERFORM are doar o existenţă implicită în T, explicitîndu-se numai în anumite situaţii (v. şi 2.2.).

Rezultatul lui (8)—(9) ne duce la

(10) $$\text{'S'} \longrightarrow \text{MOD} + \text{''S''}$$

în care MOD se realizează în legătură cu conţinutul concret al T (sau S); MOD caracterizează secvenţele de propoziţii ca fiind povestiri, narative, raporte, afirmaţii, discuţii, argumentări, dovezi etc. (v. Petöfi, Rieser, 1977, 17). Rescrierea lui „*S*“

(11) $$\text{''S''} \longrightarrow \text{TOP} + \text{COM}$$

permite stabilirea unei progresiuni tematice: de la topic la comment, care determină reţelele tematice ale textului (v. Petöfi, 1976, c, 29).

3.2. Presupoziţiile textului. Presupoziţiile unui T se realizează implicit sau explicit în verbele presupoziţionale, care pot fi: entităţi, evenimente şi proprietăţi, sau însuşirea de 'a fi real'/'a fi fictiv'. Ele se pot referi şi la intenţiile şi credinţele vorbitorului. Coerenţa T se realizează prin actualizarea presupoziţiilor în coreferenţialitatea, consecinţele şi implicaţiile textului.

Într-o întrebare

(12) *Ştii cînd a venit Ion?*

emiţătorul îi cere receptorului, ca acesta să-i spună (emiţătorului), dacă (re-

Scanned with OKEN Scanner

ceptorul) ştie „cînd a venit Ion", emiţătorul presupunînd că receptorul ştie cine este *Ion* şi că este adevărat că acesta a sosit:

(12') I. ASERŢIUNE: SPUNE (EMIŢĂTOR, RECEPTOR, —)
II. PRESUPUNERE: PRESUPUNE (EMIŢĂTOR, —)

Anumite elemente contextuale pot modifica sistemul de relaţii dintre presupoziţiile, coreferenţialitatea, consecinţele şi implicaţiile T.

4.1.1. Definiţia coerenţei. Halliday şi Hasan, 1976, 322—323, arată că „Cohesion consists (1) in continuity of lexico-grammatical meaning... (2) in continuity of referential meaning... (3) in semantic connection with the preceding text", fără ca vreunul din aceste elemente să depăşească nivelul intuitivului. Coerenţa textului se stabileşte prin relaţiile coreferenţiale, de identitate, similaritate, incluziune sau consecvenţă între proprietăţile sau acţiunile indivizilor sau între propoziţiile *T* (v. Van Dijk, 1973, 51). Relaţiile de coerenţă se stabilesc între cel puţin două obiecte; coerenţa textului (de regulă, implicită) se bazează pe relaţiile de coerenţă explicite în structura de adîncime.

Prin relaţiile exprimate coreferenţial coerenţa leagă *h-S* de PRESUP, PRESUP de TOP, TOP de COM şi COM de implicaţiile *S* (respectiv ale *T*).

4.1.2. *Gradarea coerenţei.* Natura relaţiilor de coerenţă diferă de la obiect la obiect; Weinreich, 1969, 53 a elaborat aşa-numitul „A *and* B" test care permite deosebirea între *He ate soup AND spaghetti* şi *He practiced medicine AND piano*. Pe această bază din *Penelope cursed Peter and slandered Peter* se obţine în structura de suprafaţă *Penelope cursed and slandered Peter*.

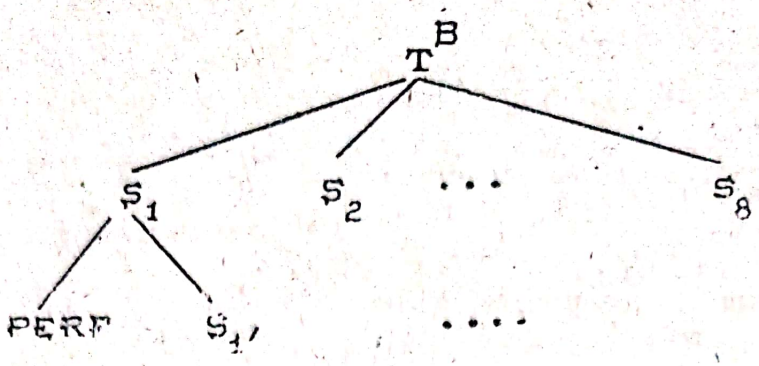
Coerenţa — deşi poate mai slabă — poate fi definită în cazul construcţiilor comparative (v. Van Dijk, 1972, b, 253—254). Nu totdeauna sînt foarte clare relaţiile de anaforă: *Jane was Mary's daughter. She adored her*, în care ne lipsesc mijloacele formale de precizare a obiectelor denumite de *she* şi *her*.

4.2. Coerenţa şi poezia. Poezia reprezintă un tip specific de AV, caracterizate prin condiţiile lor proprii de adecvare. Aceste AV se desfăşoară în lumi ($W_{i\sigma}$) şi ansambluri de lumi ($<W_{i\sigma}>$); Petöfi, 1975, 17 le clasifică după cum urmează: W_{inn} = lumea naratorului, W_{inv} = lumea narată, W_{iA}, W_{iB}... = lumile personajelor A, B,... cu subclasificările .0 = sublumea reală, .1 = sublumea cunoscută, .2 = sublumea crezută, .3 = sublumea dorită, .4 = sublumea visată etc. Lumile şi sublumile menţionate determină particularităţile stilo-lingvistice ale textelor. Precizăm că structura (inclusiv coerenţa) T există în cel puţin două modalităţi deosebite: cea a creatorului operei de artă şi cea a receptorului ei.

4.3.0. Ilustrare. Vom încerca să aplicăm tezele elaborate (şi sintetizate mai sus) la două texte (de lungimi determinate implicit), prin cuantificarea lor: poezia lui Ion Barbu, *Ritmuri pentru nunţile necesare* şi poezia lui Ion Vinea, *Închinare*, caracterizate prin grade diferite de coerenţă. Coerenţa celor două texte este studiată pe scheme care au la bază relaţiile (1), (7)—(11). Opţiunile de segmentare şi taxonomice sînt ale unui receptor posibil (v. şi Marcus, 1978, 5). Linearizările reale sînt caracteristice poeziei (şi poetului) în fiecare caz individual.

4.3.1. „Ritmuri necesare". Am împărţit textul barbian (T^B) pe baza semnelor de punctuaţie (complicate şi utilizate subiectiv) ale poetului:

Scanned with OKEN Scanner



fiecare S_i conținînd un performativ (implicit sau explicit), sau un verb constatativ:

(14) S_1/ASCULTĂ
S_2/sună
S_3/ocolește
S_4/vibrat, scoală
S_5/fă-mi loc, ca să joc
S_6/ce desfaci
S_7/sună, n-am sărbătorit
S_8/uite, ia, vîr-o, întoarce-o, trage, intrăm, să ospătăm, să ne dea, ce scînteie

O analiză mai aprofundată va dezvălui existența implicită și repetată a unui verb /+existență/:

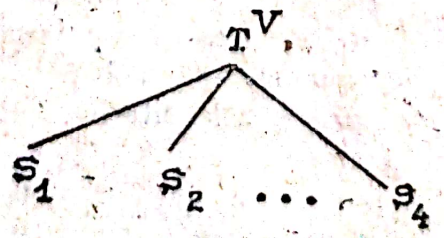
ceas alb: CEASUL ESTE ALB
clare chei: CHEILE SÎNT CLARE
chei certe: CHEILE SÎNT CERTE
etc.

Analiza sistemului lumilor implicate de T^B indică existența a tre lumi distincte: W_1 = lumea T^B explicit, W_2 = lumea aparent implicată de T^B (prima sugestie a lecturii T^B) și W_3 = lumea comuniunii de idee, prezentată (studiată) de poet; o altă lectură posibilă a poeziei ar identifica pe W_1 cu W_2:

$$(W_1 + W_2) = W_{(1)}$$
$$W_3 \longrightarrow W_{(2)}$$

(v. și B. Nicolescu, 1968, 109).

4.3.2. *Inchinare.* Poezia lui Ion Vinea (T^V) poate fi reprezentată ca



deși, din punctul de vedere al mesajului

$$T^V = h - S$$

(de altfel ca și în cazul T^B)

(16) EU (= **poetul**) ÎȚI ÎNCHIN ȚIE (= **cititorul**) T^V

Întregul mesaj se încheagă în jurul verbului performativ ÎNCHINA (v. și (7)) și a unor conjuncții copulative repetate.

Dacă în T^B am găsit multe construcții de tipul N + ADJ, bazate pe construcțiile predicative (N + (ESTE + ADJ)), în T^V ele sînt mai rare; avem în schimb N + N:

gloria toamnei
îngenunchierea soarelui
tăcerea cramelor

etc. care se pot explica în structura de adîncime prin construcții predicative (GLORIA ESTE A TOAMNEI) similare.

Condiția principală de coerență a textului este determinată de coreferențialitatea unui pronume personal de persoana II-a singular (= receptorul intenționat al *Me*) cu un ȚIE implicit în $h—S = T$ (v. și (15)). O a doua condiție constă în existența în ($S_1 \ldots S_4$) a unui lanț de grupuri verbale implicite reprezentate prin obiectele directe explicitate în text. În fine, o a treia condiție este dată de absența consecventă a reprezentării explicite în T a persoanei I-a singular (= emițătorul), deși — în conformitate cu regulile limbii române — aceasta este implicită.

Sistemul lumilor T^V este relativ simplu: W_i (i = 1) = lumea poetului, în care *soarele* poate *îngenunchia*, *fîntînile* pot să *horească* etc.; totuși $W_i \neq W_j$, ultima fiind a unei realități pe care poetul o respinge.

4.3.3. *Discuție.* Cele două analize (fără pretenții de exclusivitate) sugerează cîteva concluzii preliminare: 1. poezia este, SEMN și SISTEM DE SEMNE (în același timp), 2. numărul lecturilor posibile este bazat pe **textul explicit** și pe **ideologia** lectorilor potențiali, ceea ce ne face să credem că aparatul limitat al teoriei textului (deși destul de elaborat) nu permite analiza T poetic, decît în calitatea sa de mesaj standard, pierzînd tocmai specificitatea sa.

5. Concluzii. Cele spuse mai sus trebuie să ne facă să înțelegem că sarcina teoriei (generative) a textului nu este descrierea (și explicarea) modului în care se generează textele poetice (deși trebuie să o facă pentru textele standard), ci mai ales să caute explicații pentru generarea INTERPRETĂRILOR POSIBILE ale textelor.

Scanned with OKEN Scanner

Ioan Vultur
(Universitatea din Timişoara)

PENTRU O RECONSIDERARE A CATEGORIEI DE GEN LITERAR

Genurile literare au constituit secole de-a rîndul, începînd din antichitate, una dintre cele mai viu discutate probleme, determinînd succesive definiri, redefiniri şi, mai ales, clasificări ale domeniului literar, care, aproape întotdeauna, s-au dovedit vulnerabile, insuficiente în raport cu dinamica fenomenelor la care se aplicau. Perspectiva preponderent normativă care a dominat abordarea genurilor a dus, ca o reacţie inversă, la negarea pertinenţei lor (Croce) şi la instaurarea — în planul conştiinţei critice — a unui statut ambiguu în legătură cu acest fenomen, categoria ca atare fiind considerată cvasisuperfluă, o invenţie necesară mai mult unor scopuri didactice. Însă eroziunea categoriei de gen literar reprezintă un element simptomatic nu pentru existenţa şi validitatea sa ca atare, cît mai ales, pentru o anumită înţelegere şi tratare a genurilor, pentru orientările care, în ciuda infirmărilor repetate, vizau să dea seama de ansamblul literaturii, să formuleze sisteme de clasificare exhaustivă a producţiilor literare.

Izvorîtă dintr-o cerinţă firească de inteligibilitate, resimţită de orice demers empiric sau analitic, din necesitatea de a ordona un cîmp atît de vast cum este cel literar, care cu trecerea timpului n-a încetat să se augmenteze şi diversifice, categoria de gen, dincolo de avatarurile sale normative sau organiciste, de eterogenitatea taxinomiilor pe care le-a produs, îşi păstrează actualitatea. Sînt semnificative în acest sens declaraţiile lui Gérard Genette în legătură cu acest fenomen doar aparent paradoxal: „Ceea ce e adevărat e că această noţiune (de gen, n.n.) e perimată în *conştiinţa* noastră literară actuală — adică, de cel puţin o jumătate de veac, e de la sine înţeles că genurile nu mai există; aceasta, repet, la nivelul *conştiinţei* pe care o avem despre existenţa literaturii, şi, mai ales la nivelul conştiinţei de avangardă a literaturii (...) Însă mi se pare că, dacă genurile au dispărut din conştiinţa noastră literară, nu e deloc sigur că au dispărut şi din *practica* noastră literară." (v. Ion Pop, 1976, 8).

O poziţie similară aflăm şi într-un studiu de ansamblu al lui Ion Vlad, 1970, 119, consacrat acestei probleme cu cîţiva ani în urmă, la capătul căruia se conchidea că genurile „reprezintă nu numai categorii distincte pentru teritoriul investigat de teoreticianul literar, ci şi coordonate care se recomandă ca soluţii pentru cercetarea formelor şi a sensurilor comunicării literare, capitol de mare valoare pentru stadiul actual al cercetării literare româneşti".

Actualitatea demersurilor de circumscriere şi analiză a genurilor literare ca, de altfel, a unei întregi serii de probleme care se cer tratate în raport cu postulatele specifice fiecărui gen, este susţinută şi de faptul că pe această cale se poate opera o schimbare în poziţiile strategice de abordare a literaturii, reconsiderîndu-se anumite tentative care s-au dovedit mai puţin eficiente.

Scanned with OKEN Scanner

Astfel, încercările de definire a ansamblului literaturii arată imposibilitatea găsirii unor criterii care să implice toate manifestările sale şi să releve, dincolo de genul proxim, diferenţă specifică a acestui fenomen, întrucît tot ceea ce a fost taxat de-a lungul timpului ca definitoriu se regăseşte în alte forme verbale considerate ca neliterare (v. Tz. Todorov, 1975, a, 352—364). Pentru o asemenea orientare în cercetarea literaturii pare a pleda şi relativul eşec al unor demersuri vizînd constituirea unei gramatici narativ-semantice universale (v. Chabrol, 1973), care ajung tot mai mult la concluzia operării unor serioase modificări în proiectele iniţiale şi a lărgirii investigaţiilor în sensul considerării unor factori taxaţi anterior ca eterogeni şi nonpertinenţi.

Pornind de la aceste cîteva elemente, care n-au avut alt rol decît acela de a puncta, de a avansa unele repere dintr-o foarte complexă şi vastă problematică cum este cea a „istoriei" abordării genurilor, ne propunem să urmărim o parte dintre aspectele care se pun într-un demers de redefinire a conceptului de gen literar, să schiţăm o posibilă cale de transformare, de deplasare a acestui obiect teoretic, în vederea unei mai adecvate înţelegeri a practicilor literare. În acest gen, credem că punctul de plecare în investigaţiile consacrate genurilor trebuie să-l constituie formularea unor coordonate definitorii pentru înţelegerea categoriei ca atare, pentru fixarea valorii sale operaţionale, urmînd ca pe această bază să se abordeze fenomenele generice, deci diferitele practici literare, fapt care, cu certitudine, va determina precizarea caracteristicilor teoretice, perfecţionarea instrumentelor de analiză şi interpretare.

A descrie un gen înseamnă, deci, a defini un obiect teoretic, adică o sumă de reguli, de proprietăţi, o anumită ordine prin care un grup de texte aparţinînd unor autori diferiţi, unor perioade de timp diferite, se constituie într-o practică, într-o manifestare distinctă în cîmpul literar. Prin prisma demersului teoretic, genul, sau, dintr-o perspectivă tributară cercetărilor din disciplinele care se consacră limbajului, discursul, este o abstracţie, o grilă de inteligibilitate, altfel spus, o perspectivă de lectură. Acest fapt comportă însă în mod necesar precizarea gradului de generalitate şi a valorii operaţionale a categoriei în discuţie, deci a celei de gen.

În majoritatea cazurilor, tendinţa teoriilor asupra genurilor a fost aceea de a le conferi o valoare acronică şi universală. Manualele, dicţionarele, lucrările de literatură operează cu o sistematizare care consideră liricul, epicul şi dramaticul drept genuri, cuprinzînd la rîndul lor un număr de „specii". De obicei această sistematizare este aplicată indistinct unor realităţi şi unor epoci care în multe cazuri o infirmă. Să ne gîndim, de exemplu, la faptul că în multe studii asupra literaturii populare se operează cu aceste concepte, deşi realitatea sa se întemeiază pe alte postulate. Această sistematizare a genurilor exclude — după cum arată Hans-Robert Jauss, 1970, — cea mai mare parte a formelor literaturii medievale, dovedindu-se, deci, inadecvată. De aceea, precizarea gradului de generalitate, a validităţii categoriei de gen are un rol însemnat în circumscrierea caracterului său, în evitarea unor abordări atemporale, universale. În această direcţie, un studiu recent al lui Genette (1977) aduce o serie de clarificări pe care le considerăm fundamentale, pentru înţelegerea problemei genurilor, a nivelului la care se situează validitatea categoriei respective, relevînd, totodată, o întreagă cohortă de substituiri, adăugiri, transformări care au dus la canonizarea triadei liric, epic şi dramatic. Analizînd avatarurile distincţiei operate de Platon în *Statul*, cu privire la forma operelor (narativă, mimetică — deci utilizînd dialogul — şi mixtă,

Scanned with OKEN Scanner

alternînd narațiunea cu dialogul), impusă ca o triadă generică fundamentală spre sfîrșitul epocii clasice și canonizată în vremea romantismului (liricul intrînd abia acum în această categorie a genurilor fundamentale), Genette întreprinde o remarcabilă «arheologie» a teoriilor și taxinomiilor genurilor, denunțînd ceea ce numește „iluzia retrospectivă", adică tendința de asigurare a credibilității și autorității pe care orice transformare radicală o manifestă, prin proiectarea în trecut, prin situarea sub auspicii prestigioase a noului, a diferenței pe care vrea s-o impună, s-o instaureze. Coroborînd sensul disocierii lui Platon cu unele observații ale lui Goethe referitoare la genuri, utilizînd cercetări mai noi — în special din perimetrul anglo-saxon — Genette consideră liricul, epicul și dramaticul drept „*moduri de enunțare a textelor*", așa cum au fost distinse de Platon și, parțial, de Aristotel, rezervînd conceptul de gen unităților rezultate prin actualizarea posibilităților modale — în multe cazuri inextricabil combinate într-o serie de genuri — deci fenomenelor care în viziunea manualelor, dicționarelor etc., constituie „speciile" literare. „Diferența de statut dintre genuri și moduri este în chip esențial în acest punct: genurile sînt categorii propriu-zis literare, modurile sînt categorii care țin de lingvistică, sau mai exact de o antropologie a expresiei verbale. «Forme naturale», deci, într-un sens în întregime relativ și în măsura în care limba și utilizarea sa apar ca un dat al naturii în raport cu elaborarea conștientă a formelor estetice" (Genette, 1977, 418). Modurile definesc posibilitățile de utilizare a limbii pe care literatura le „împarte cu alte tipuri de discurs", pe cînd genurile privesc „nivelul estetic" al literaturii, fenomenul acesta fiind prezent în toate artele. (Din perspectiva concepției romantice liricul, epicul și dramaticul nu sînt moduri de enunțare verbală, ci *arhigenuri* care cuprind genurile — speciile — empirice, fapt dovedit între altele și de elementele tematice care intră în definirea acestor arhigenuri).

Investigația lui Genette ne permite să situăm într-o perspectivă mult mai riguroasă problematica genurilor, adică în cadrele unei istorii care conține și este în diferite moduri conținută de formele literare. Ea vine în același timp să descurajeze o anumită atracție a constituirii unor tipologii acronice (v. Tz. Todorov, 1970, 1975, b, 96—97), rezultat al observării „genurilor istorice", și al unor demersuri deductive, ca și taxinomiile globale, urmărind să implice exhaustiv manifestările literare (una dintre ultimele fiind cea propusă de Frye, 1972, 303 și urm.).

În acest sens, cercetarea unui gen trebuie să se sprijine esențialmente pe observarea modului specific de manifestare a unui ansamblu de texte (opere), să vizeze degajarea unor proprietăți definitorii pentru o anumită funcționalitate în cîmpul literar sau în cel cultural dintr-un anumit moment istoric. Reconsiderarea acestei categorii implică „dezvoltarea unei teorii a genurilor literare al cărei cîmp de experiență s-ar situa între termenii opuși ai singularității și colectivității, ai caracterului estetic și ai funcției practice sau sociale a literaturii" (Jauss, 1970, 79). Specificînd sisteme de articulații la care trimit anumite ansambluri de texte dispersate în teritoriile vaste ale manifestărilor literare, culturale, genurile ne apar ca „grupuri sau familii istorice" (Jauss, 1970), „tipuri de creație" și nicidecum drept clase de ordin logic, deductibile prin suprimarea dimensiunilor care contribuie la definirea valorii deținute. Este vorba, deci, de a gîndi un obiect/obiecte care au ca suport limba, dar sînt ireductibile la categoriile ei, în articularea lor cu anumite coordonate socio-istorice. Evident că problema este de-o extremă complexitate, că nu se poate infera direct, în cauză fiind un sistem de supradetermi-

Scanned with OKEN Scanner

nații care în funcție de gen capătă configurații diferite ce trebuie să fie studiate. În acest sens, o nouă abordare a genurilor nu se poate folosi de practica uzitată a definirii lor, inclusiv în ceea ce privește raporturile cu istoria și societatea, doar pe baza universului tematic sau a anumitor elemente formale prezente în texte. Așa cum relevă I. Lotman, 1974, 93—94: „aspectele semantic și sintactic ale unui anumit text concret nu îi definesc locul în clasificarea tipologică, ci sînt doar simple indicii din categoria generală a indiciilor în temeiul cărora este recunoscută natura funcțională a textului". Deci nu se pune problema de a considera un text sau un grup de texte doar prin prisma trăsăturilor lor interne, ci în relație cu contextul, cu condițiile de generare. În acest sens, o teorie a genului literar, ca și analizele consacrate unui anumit gen pot să găsească elemente importante, sugestii, analogii în cercetările asupra enunțării (É. Benveniste), și în cele privind actele de limbaj (J. L. Austin, J. Searle, O. Ducrot etc.). Teoriile asupra enunțării și a actelor de limbaj[1] pot să contribuie la conturarea dialecticii care reglează raporturile produselor limbajului cu factori exteriori sistemului limbii (istoria, viața socială), oferind totodată, importante repere pentru considerarea lor din unghiul unei procesualități specifice. Ținînd seama de faptul că textul, deci datul material, produsul lingvistic concret nu poate fi înțeles doar prin considerarea sa din perspectiva sistemului limbii, ci numai prin relevarea ansamblului de raporturi prin care se constituie, sesizarea acestor raporturi nu este posibilă decît dacă îl gîndim nu ca produs încheiat, ci ca act, ca operație, deci în relație cu activitatea de enunțare, cu condițiile care au făcut posibilă emergența sa, cu efectul global pe care tinde să-l realizeze. Așa cum precizează Émile Benveniste, 1974, 82: „Orice enunțare este, explicit sau implicit, o alocuțiune, ea postulează un alocutor (...) în enunțare limba este folosită pentru exprimarea unui anumit raport cu lumea".

În cadrul relațiilor reciproce dintre locutor-alocutor (subiectul enunțării — lectorul real), context (în înțelesul de extratextualitate) — text (constituenți sau componente) și modul de enunțare se constituie, o *matrice enunțiativă* care definește un ansamblu textual, îl specifică, conferindu-i statut de gen literar. Această matrice trebuie înțeleasă ca desemnînd un număr de relații care joacă un rol determinant în procesul producerii și receptării textului. În acest sens, Tynianov, 1965, 130, remarca următoarele: „Dat fiind că sistemul nu este o cooperare fondată pe egalitatea tuturor elementelor și că el presupune reliefarea în prim plan a unui grup de elemente («dominantă») și deformarea altora, opera intră în literatură și își cîștigă funcția sa literară grație acestei dominante". În cadrul acestor relații, esențiale sînt cele care definesc tipul de efecte pe care textul le vizează.

Considerînd textul ca un act care materializează *inter-acțiunea* dintre un locutor și un alocutor, vizînd un anumit context și constituindu-se în funcție de acesta, trebuie să apreciem genul ca definind *o ipostază, o situație sau instanță comunicațional-simbolică*, deci un fenomen transsubiectiv, care conferă sens, inteligibilitate actului individual, altfel spus, îi asigură condițiile necesare realizării efectelor sale specifice. Dintr-o asemenea perspectivă, genul este o „instituție", un sistem de convenții, de reguli, de constrîngeri inevitabile, jucînd un rol modelator în procesul de producere și receptare a textelor literare. Prin intermediul genului se realizează o stabilizare istorică a unor

[1] Cf. pentru o prezentare de ansamblu „Langages", nr. 17, mars 1970, precum și Austin, 1970, Searle, 1972.

Scanned with OKEN Scanner

raportul (constituind matricea) de producție și recunoaștere care au un rol esențial în receptarea textelor. Participarea unui text sau ansamblu de texte la o categorie generică este, în mod obișnuit, sesizabilă la un anume grad de competență literară datorită relațiilor semiotice ale textului care mijlocesc sistemului dominant de determinări și ca urmare a unor indicii (titlu, subtitlu, colecție etc.) ce exhibă, în același timp, acest lucru. În procesul de analiză, definirea particularităților generice se poate realiza pe baza determinării postulatelor pe care le implică dispozitivul enunțiativ și a urmăririi repercusiunilor acestora la diverse nivele textuale, fie pornind de la structurile textului (textelor) spre sistemul de raporturi care diferențiază instanța comunicațional-simbolică la care participă lucrările respective. Important este de a sesiza și descrie dimensiunea acțională, procesul caracteristic de producere a sensului la care trimit textele, matricea enunțiativă. Această dimensiune acțională, schemă discursivă[2], sau „forță ilocutorie", constituie factorul esențial al unității și mai ales al identității textuale. În procesul de receptare a textului, lectorul percepe într-un plan secund această schemă discursivă circumscriind procesul unui act de limbaj și organizează textul în discurs.

Identitatea unui gen se relevă prin caracteristicile pe care le afirmă ca specifice, și mai ales prin diferențele (complementare, opoziționale etc.) față de alte genuri, prin locul pe care și-l configurează în sistemul literar sau în cel al practicilor socio-simbolice. În acest sens, relațiile dominante implicate de text, coordonatele contextuale ce stabilizează un anumit dispozitiv enunțiativ care configurează o țintă, un scop acțional-simbolic, altfel spus un efect pe care textul tinde să-l realizeze, nu reprezintă, în ultimă analiză, decît moduri de semiotizare, de manifestare a unor funcții specifice (estetice) care vizează să instituție în ansamblul socio-simbolic sisteme de lectură globală, cîmpuri care contribuie substanțial la noi investiri ale sensului.

Analizînd specificitatea funcției estetice, care ni se pare că la nivel generic are întotdeauna un contur mai precis, mai determinat, Mukařovsky, 1974, 86—87, releva că „Valoarea estetică nu suprimă și nici măcar nu reprimă celelalte valori, ci smulge fiecare dintre aceste valori din contactul ei direct cu respectiva valoare existențială, punînd în schimb în contact întregul ansamblu de valori cuprins în operă, ca ansamblu dinamic, cu întregul sistem de valori care formează forțele motrice ale practicii de viață a colectivității receptoare (...) Privită astfel, autonomia operei de artă, ca și supremația valorii și funcției estetice din interiorul ei, ni se înfățișează nu ca element de aneantizare a raportului dintre opera de artă și realitatea naturii și societății, ci dimpotrivă, ca un permanent animator al acestui raport".

Aceste disocieri ale lui Mukařovsky prezintă o deosebită importanță pentru înțelegerea rolului jucat de specificul estetic în constituirea genurilor, în raporturile care alcătuiesc matricea enunțiativă, deci în determinarea structurală a textelor. Prin intermediul nivelului estetic se realizează o deschidere mult mai largă spre întreaga sferă a codurilor socio-simbolice de care cercetarea generică trebuie să țină seama, analizîndu-i trăsăturile proprii în funcție de genuri. Faptul acesta este mai puțin relevant pentru alte tipuri de discursuri și unele cercetări actuale încîntate de posibilitățile oferite de abordarea discursurilor prin prisma pragmaticii sînt tentate să neglijeze și să uite acest lucru.

---

[2] Cf. Carmen Vlad, 1977, 251—254 și Stierle, 1977, 422—441.

Scanned with OKEN Scanner

Considerată prin prisma acestei perspective generice, una dintre problemele care a suscitat numeroase discuții, cea a referențialității, poate fi mult mai adecvat abordată. Referențialitatea este marcată de relațiile pe care le implică matricea enunțiativă, de elementele principale care conturează o anumită situație comunicațional-simbolică. Elementele dominante care definesc această instanță atrag după sine anumite orientări, o „decizie" asupra raporturilor cu realitatea, impunînd în procesul de receptare un „orizont de așteptare" (Jauss, 1970), o serie de reguli, de condiționări ce trebuie recunoscute și acceptate. Din acest punct de vedere nu se poate proceda la o tratare globală a problemelor referențialității, deoarece fiecare gen se caracterizează printr-o anumită specificitate denotativă, grevată de determinațiile discursive, ca și de raporturile cu anumite componente ale codului socio-simbolic. Între modul de tratare a referențialității la nivel generic și codul socio-cultural în care apare textul se instituie o dialectică particulară. Supunîndu-se postulatelor de gen, referențialitatea specifică, concomitent, prin multiple modalități, codul sociol-cultural. Așa de exemplu, în fabulă, care este esențialmente orientată spre afirmarea unui principiu de ordin moral, una dintre convențiile fundamentale de construire a discursului este aceea a dezvoltării unei scurte narațiuni care are drept actanți animale ce „vorbesc", fapt inacceptabil din perspectiva verosimilității codului socio-cultural, însă acceptabil ca artificiu, deci convenție generică. Dar, această infracțiune a unui cod — exterior — este subtil compensată, adică determinată de o strategie care utilizează o altă caracteristică a codului socio-cultural, și anume valorizarea, pozitivă sau negativă, care se aplică lumii animalelor. Dacă, de pildă, lupul poate să vorbească în fabulă, el nu poate în schimb (decît eventual la modul parodic) să fie actantul ce presupune elogiul sau compasiunea.

În raport cu postulatele generice, codul socio-cultural traversează textele, lăsînd urme mai mult sau mai puțin marcante, care trimit la alte texte, la alte discursuri, universuri semiotice etc. Într-un plan mai general, textul se înscrie în istorie și scrie o istorie. Se înscrie în istorie prin aceste raporturi pe care le stabilește (în variate modalități), cu alte sisteme semiotice verbale, non-verbale, cît și cu paliere sociale dintre cele mai eterogene. Problema aceasta de o importanță deosebită, schițată în unele lucrări ale formaliștilor ruși (v. Tynianov, 1965, 120—137), dezvoltată de către Bahtin (1970, 140—251) și recent de Julia Kristeva (1970), poate să ducă la noi concluzii prin cercetarea ei la nivelul mai multor genuri.

În același timp, textul scrie o istorie, adică are efecte vizibile asupra altor texte, intervenind în diferite moduri în procesul de producere a acestora, ca și în planul vieții sociale a epocii respective sau a altora. (Vezi de exemplu, efectele avute de romanul *Suferințele tînărului Werther* de Goethe într-o anumită perioadă).

Procesul de intertextualitate sau transpoziție (Kristeva, 1970), care intervine atît în cazul producerii cît și în cel al receptării, se realizează — cu deosebire în procesul emergenței textului — prin intermediul determinațiilor, al regularităților, presupozițiilor implicate de specificitatea raporturilor enunțiative. Concomitent, este foarte interesant de urmărit — așa cum face Bahtin, 1970, în lucrările sale și, în special, în *Poetica lui Dostoevski* — problema tipurilor de investire pe care o anumită schemă generică le primește în diferite epoci și culturi.

Aceste remarci nu au alt rol decît acela de a arăta că abordarea fenomenelor generice nu se poate opri la descrierea sistemului de genuri, a rapor-

Scanned with OKEN Scanner

turilor dintre ele la un moment dat, ci trebuie să urmărească tipurile de variabilitate la care sînt supuse, modul de transformare, condițiile care generează aceste fenomene etc. Evident că realizarea unui asemenea program, măcar în liniile sale principale, nu este posibilă fără transformarea concepției și practicii dominante actualmente în domeniul istoriei literare.

O problemă strîns legată de cele amintite mai înainte o constituie definirea rolurilor, a pozițiilor enunțiative pe care subiectul enunțător și le asumă la nivel generic. Altfel spus, este vorba de a pune în relief modalitățile prin care, sub auspiciile unor roluri postulate de un gen sau altul, un subiect real produce un obiect (textul) și se ipostaziază, se desfășoară (ca subiect) prin medierea acestor roluri, dar și datorită abandonării sau transgresării lor, situîndu-se astfel în relații de o inextricabilă complexitate cu un univers real, socio-simbolic sau imaginar. Între rolul sau poziția discursivă proprie unui gen și subiectul real care își asumă această posibilitate enunțiativă se remarcă, cel mai adesea, dincolo de elementele care se înscriu în regulile apriorice ale genului, o tensiune generată de decalajul între rol și realizarea lui, datorită manifestării în text a unui subiect concret (v. Stierle, 1977, 426).

Fiecare text relevă, în ceea ce privește subiectul enunțător, o serie de elemente participînd la nivelul generic, sesizabile prin schelăria narativ-discursivă în cazul prozei sau prin jocul contextelor (Stierle, 1977) în cel al poeziei lirice, și, concomitent, o tentativă permanentă, vizibilă de-a lungul parcursului textual pentru realizarea unui act literar-simbolic prin care el se întemeiază în raport cu o intenționalitate printr-o rețea de determinații. In acest sens, este evident că subiectul real nu poate să se manifeste în cîmpul discursiv literar decît prin intermediul acestui sistem de articulații comunicațional-simbolice care desemnează un gen și care — așa cum menționam — relevă o orientare acțional-simbolică prin mijlocirea sistemului de raporturi care concretizează o matrice enunțiativă, o funcție comună ce specifică un mod distinct de practică literară.

Considerînd, deci, genul în această perspectivă — schițată extrem de sumar — ne putem da seama că el propune un cîmp definitoriu pentru înțelegerea practicilor literare, pentru urmărirea raporturilor pe care textul le întreține cu ceea ce a făcut posibilă apariția sa, cu un univers aflat în afara sa și pe care tinde să-l rețină într-un anume fel, să-l incorporeze după legități specifice. Abordarea generică facilitează posibilitățile de surprindere a implicațiilor actelor literare într-un sistem de articulări socio-istorice, dialectica individualului și transindividualului întemeiată în limbaj dar constituită esențialmente ca replică (replici) într-o lume și la o lume.

Scanned with OKEN Scanner

Alexandru Niculescu
(Universitatea din București)

TEXTUL POETIC

1. Una dintre problemele pe care le ridică cercetarea poeziei este stabilirea textului. Examinarea unui text poetic presupune analiza organizării complexului semnificant, relevarea regulilor operante ale structuratorului textual (Van Dijk, 1972, a) precum și identificarea constrîngerilor (restricțiilor) micro- și macrocontextuale care domină construcția textului.

Dar, mai presus de toate, un text poetic este un proces de elaborare, o lucrare permanentă, mobilă și continuă, a cărei ultimă fază nu este, în mod necesar, poemul finit. Contini, 1970, p. 5 a arătat, interpretînd corecturile lui Petrarca la operele sale în „vulgară" (italiană), că există două puncte de vedere deosebite: al celui care produce opera literară și al celui care o contemplă sau o utilizează. A considera *la poesia nel suo fare* înseamnă a avea în vedere actul poetic, a repera direcții de dezvoltare a „energiei" (și a sensului) poetice (Contini, 1970, p. 5). Analiza structurii poetice nu se aplică, așadar, numai asupra poemului finit: adeseori, după o variantă „finită", urmează alta, „definitivă" și, nu rareori, și alta sau altele ...

Iată de ce poetica nu se poate limita la examenul structurilor ultime, *figées*, ale poeziei. Analiza poetică trebuie să aibă în vedere și zona anteobiect, observarea atentă a desfășurării actului poetic, a genezei poemului. „Proiectele", „schemele", „fragmentele" și alte încercări permit descifrarea valorilor unui text *in statu nascendi*, în procesul de constituire a structurilor care se stabilizează. În măsura în care vom cunoaște modul de producere a mesajului poetic, încorporarea succesivă a variantelor într-un text ulterior, în aceeași măsură vom putea repera/realiza textul ultim. Filologia, urmărind istoria poemului, ajută analiza poetică aplicată asupra poemului — *opus ne varietur*.

2. Problema relației dintre text și *avant-texte* cum numește Bellemin-Noël, 1972, ansamblul variantelor (proiecte, scheme, ciorne, fragmente manuscrise, note) și al altor structurări posibile (versiuni) a fost, în repetate rînduri, discutată. Problema se pune, în termeni similari, atît pentru textul poeziei cît și pentru textul literar în proză, chiar dacă în primul caz structuratorul textual pune în acțiune reguli operante și restricții mai riguroase. Poate că de aceea critica filologică s-a interesat mai puțin de avant-textul poetic (pe care, de obicei, l-a relegat în „note și variante", dînd relevanță textului definitiv); un critic francez, Octave Nadal, declara cu privire la poemele lui Paul Valéry: „*je pense que tout existe dans l'oeuvre achevée de ce qui dut contribuer à son achèvement*" (cf. Bellemin- Noël, 1972, p. 9). Ceea ce rămînea „en deçà ou au delà d'une oeuvre" nu putea interesa decît munca filologică necesară restabilirii textului, nu a valorilor literare. Restituirea filologică a unei textualități cu funcție estetică nu este o problemă de estetică, ci una de filologie și de corectitudine istorică.

Scanned with OKEN Scanner

3. Iată de ce însemnătatea cunoașterii exacte a unui text literar este luată în considerare mai mult de filologi decît de cei ce studiază structurile poetice. Dar reconstituirea filologică a textelor clasice a însemnat o muncă îndelungată de filologie care a servit poeticei. În cultura italiană lirica latină și cea „vulgară) a lui Petrarca puse în circulație datorită eforturilor filologice (cf. G: Contini, 1970, 5—31) au devenit texte fundamentale pentru poetice petrarchiene, tot astfel cum au fost editate operele lui Leopardi, Ariosto și Manzoni. În Franța este binecunoscută revelarea manuscriselor lui Flaubert, ale lui Hugo, pentru a nu mai menționa operațiile filologice care au stabilit corpus-ul operelor lui Paul Valéry sau ale lui Mallarmé. În aceeași măsură putem vorbi, în cultura românească, despre reconstrucția filologică a *Țiganiadei* lui I. Budai Deleanu, întreprinsă de J. Byck și, mai tîrziu și mai bine, de Florea Fugariu, de ediția Grigore Alexandrescu a lui I. Fischer, de ediția valoroasă a operelor lui I. L. Caragiale (Paul Zarifopol, Șerban Cioculescu — Liviu Călin — Al. Rosetti) și mai ales de monumentala serie de manuscrise-opere eminesciene întemeiată de Perpessicius; au rezultat, astfel, texte fundamentale ale literaturii române, material prețios pentru demersurile critice ale analizei textuale.

4. Dar de ce este necesară această stabilire a textului exact al unui scriitor? Nu este vorba, fără îndoială, de o manie de filolog? Cunoașterea variantelor dinaintea textului ultim înseamnă a cunoaște mai exact și mai îndeaproape c o r e s p o n d e n ț a dintre opera realizată și construirea ei în procesul creator, altfel spus urmărirea actualizării poetice (Ingarden, 1978, p. 86: „concretizarea unei opere literare"). Urmărind variantele, înțelegem ceea ce scriitorul a transpus în operă, dar și ceea ce el a lăsat să amuțească, virtualități care nu au ajuns să prindă corp dar care au valoare pentru înțelegerea ei. În acest fel opera capătă o dimensiune istorică: ea se întrupează, dinamic, în diacronie. Interpretarea critică a poeziei obține astfel răspunsuri mai clare asupra întregului inventar de concepte poetice ale operei, asupra relațiilor dintre ceea ce apare și ceea ce nu apare în forma definitivă. Încorporarea variantelor în textul care este considerat (sau este sortit) să devină definitiv revelă un proces pe care analiza poetică nu îl poate pierde din vedere. Un proces revelator, definitoriu pentru poet.

5. Examinarea atentă a corecțiunilor și a variantelor succesive, a „ciornelor brouillonare" cum le numea Perpessicius, ale unui text poetic descoperă elementele care satisfac sau nu satisfac pe autor în construcția poemului său. În căutarea cuvîntului „ce exprimă adevărul", poetul stăruie asupra unor concepte la care lucrează mai atent, îndelung. Propunem a le considera c e n t r e ale p o e t i c i t ă ț i i.

Să examinăm cîteva exemple. Poezia *Cînd însuși glasul . . .*, elaborată de M. Eminescu între cca 1875—1876 și 1879, a cunoscut opt variante, într-o succesiune pe care Perpessicius a propus-o și pe care St. Badea a corectat-o (Eminescu revenea, uneori, la variante anterioare). În variante succesive, versul *Și prins de setea unei dulci evlavii* devine *Cuprins de focul unei dulcii evlavii*, mai departe *Sînt dus de-avîntul unei dulci evlavii* și *Răpit de cîntul unei dulci evlavii* precum și, în versiunea „definitivă", *Mă-ngînă cîntul unei dulci evlavii*, ceea ce dovedește că poetul a oscilat între conceptele „sete", „foc", „avînt", „cînt" și că a căutat o acțiune precum *cuprins — dus — răpit — îngînat*. De ce a abandonat termenul *setea* (unei dulci evlavii) pentru *focul*, *avîntul* și apoi pentru *cîntul* din versul „definitiv"? Este limpede că el căuta un concept cu trăsătura [— Intensitate], tot astfel cum, în al doilea caz,

trăsătura [+ Transformare] este atenuată, în favoarea ideii de „însoțire" (*ingînat*).

În mss. lui Eminescu (ediția Perpessicius, 2, pp. 124—130), se vede bine că poetul a renunțat de-a lungul variantelor, la tema morții în iubire (*O, vino! . . . mai aproape, mai aproape / Să simt plutind alături geniul morții / Cu umezi ochi, sub grele, lungi pleoape* derivat dintr-o versiune anterioară *O, vino, mai aproape, mai aproape / Înclină fața ta pe moarta-mi față / Și mă sărută, înger, pe pleoape*), în care apar conceptele *geniul* (morții) și *înger* (într-o notă marginală, *înger blînd al morții*, Perpessicius, 2, 128, n), eliminînd această direcție a poemului. În schimb, apare ideea iubirii — alinare: *O, vino mai aproape, mai aproape / Te pleacă iar zîmbind peste-a mea față / Ș-a ta iubire mîngîind arat-o* (în altă variantă: *A ta iubire c-un suspin arat-o*) / *Cu geana ta m-atinge peste ploape / Să simt fiorii strîngerii în brațe / Pe veci iubito, vecinic adorato.* În noile versiuni apare ideea stelei de dimineață (*Luceafăr serii, stea de dimineață* sau *A tinereții stea, o tu, noroace*), trecîndu-se, pentru a spune astfel, de la „moarte" la „viață". Analiza centrelor de poeticitate se poate face așadar, la nivelul conceptelor individuale sau la nivelul construcțiilor tematice (strofe). Nu este cîtuși de puțin întîmplătoare apariția, în versurile de mai sus, a conceptului *noroc*, atunci cînd tema (geniului) morții și a îngerilor săi este eliminată!

Alt exemplu. În *Departe sunt de tine*, în stanța finală *O, glasul amintirii rămîne pururi mut / Să uit pe veci norocul ce-o clipă l-am avut, / Să uit cum, dup-o clipă, din brațele-mi tea-i smult . . . / Voi fi bătrîn și singur, vei fi murit de mult*, ultimul vers se remarcă prin opoziția pers. 1 sg. *vs.* pers. 2 sg. (*voi fi / vei fi*): această opoziție apărută, în alt fel, încă din prima concepere a poemului (*Căci sunt bătrîn ca iarna / Și ai murit de mult*, v. Perpessicius, 2, 45) devine, mai tîrziu, *Căci sunt bătrîn ca iarna — Și-a fi murit de mult* (id. 46) și *Voi fi bătrîn și singur / Va fi murit de mult* (id. 47), în care pers. 3 sg. trimite ambiguu, la iubire, la iubită sau la *norocul* (*să uit pe veci norocul / ce-o clipă l-am avut*).

Și conceptul *amintire* suferă în *Departe sunt de tine* anumite modificări: poetul vorbește, de-a lungul variantelor, despre *glasul amintirii*, *trecutul amintirii* și despre *noaptea amintirii*, asociindu-le tuturor, conceptul *mut* (*O, glas al amintirei / De-ar rămînea el mut* sau *În noaptea amintirei / Rămînă glasu-ți mut*). Dacă amintirea este concepută în termenii [prezență/non-prezență], persistența adjectivului *mut* arată că ea se asociază cu tăcerea. Există, așadar, modificări puțin esențiale la nivelul expresiei; tot astfel cum există concepte stabile ale structurii interne poetice. Alt exemplu de modificări de expresie: versurile *Din freamătul de ramuri / Cuvinte parc-ascult* devenite *Din șoaptele de ramuri / Cuvinte parc-ascult* și, mai departe, *Ci-n freamătul de ramuri / Vestirile-i ascult*, în sfîrșit *Din vîntu-n ramuri goale / Un vuet parc-ascult* nu schimbă nimic din conceptele sale fundamentale: *freamăt / (șoapte, vînt) de ramuri, cuvinte (vestiri, vuet) a asculta.*

6. Asemenea constatări duc la concluzia necesității unei lecturi tematice, dincolo de lectura expresiei lingvistice. O analiză a acestora din urmă trebuie să ducă la revelarea celor dintîi. Lectura tematică include însă mai multe lecturi ale expresiei lingvistice: ea nu poate fi decît o lectură a transformărilor poemului în cursul creației sale, confirmarea continuității configurației modelului. Lecturile expresiei lingvistice pun în lumină disparității și mențineri de elemente, schimbări de funcțiune poetică, modificări ale construcției și ale relației dintre elemente. Bellemin-Noël, 1972, p. 99 arată

Scanned with OKEN Scanner

că *les brouillons servaient moins à éclairer le poème qu'à relever le mécanisme de la „création" d'un poème.* El numeşte această *analyse différentielle des ratures*, o „traversare" a textului (*une certaine traversée du texte*) (cf. Maria Corti, 1978: *il viaggio testuale*). Lectura tematică este consecinţa unor *relecturi* ale variantelor, tot astfel cum configuraţia modelului — etalon misterios — implică o serie de succesive configuraţii parţiale. Aceste *lecturi continue* pot confirma necesitatea unui *archilecteur*, preconizat de Michael Riffaterre, 1971, 46—47.

7. Abordarea dinamică a textului poetic înseamnă analiza concretizării în timp a operei. Ea se deosebeşte de un demers static care imobilizează şi limitează desfăşurarea operei. În cursul unei analize textuale dinamice cuprindem opera în totalitatea ei: elementele respinse sau cenzurate se „întorc" în poem, îşi recapătă valoarea dincolo de cenzura autorului. Analiza le recuperează şi încearcă să le explice ocurenţa şi, evident, eliminarea. De altfel poeţii revin, adeseori, asupra unor versiuni anterioare (Eminescu însuşi este dintre aceştia). A le cunoaşte în cursul modificării lor înseamnă a le interpreta ponderea în construcţia poemului.

8. O problemă deosebită constituie modificările metrice. Şi acestea îşi cer explicaţia în lumina unui demers textual general. În cursul construirii unui poem, poetul poate schimba structura metrică — şi aceste schimbări nu sînt lipsite de semnificaţie estetică. În cazul unor variante ale poeziilor lui Eminescu, St. Badea a arătat că, în sonetul *Cînd însuşi glasul . . .*, în prima variantă, fraza se suprapune strofei (*Cînd de-osteneală geana-abia se ţine / A mele gînduri te-nsoţesc ca sclavii*) dar că, în varianta a doua, structura frazei şi a versurilor nu mai coincid (*Din neguri albe oare tu căta-vei / Asupra mea cu marii ochi, noroace?*). Diferenţa dintre cel două structuri versificatorii corespunde, după cum a arătat L. Galdi, 1978, diferenţei dintre sonetul clasic şi cel romantic: poetul tindea, aşadar către o expresie poetică mai liberă şi mai agitată.

În altă situaţie, în *Despărţire*, variantele au avut diverse structuri ritmice: la început în versuri octosilabice (*Te-aş cere doar pe tine însăţi / Dar tu de mult nu eşti a ta* sau *Căci dacă am o rugăciune / E-n veci uitării să mă dai*); *Despărţire* are, în variantele ulterioare, o structură versificatorie alexandrină (mai întîi, sub forma *Nu floarea vestejită / Din părul tău bălai / Căci singura mea rugă e / Uitării să mă dai* şi, apoi, în sfîrşit apare sub formă *Nu voiu o floare albastră din părul tău bălaiu / Căci singura mea rugă-i uitării să mă dai*). Din ce motive (estetice) a trecut poetul de la octonar la alexandrin? Este o problemă pe care o analiză textuală nu o poate ignora: numai atelierul poetului poate da răspuns la asemenea întrebări. Intră în asemenea explicaţii motivări de natură tradiţională (anumite încercări pe o anume structură de versificaţie) sau de atitudine teoretică (romantic vs. clasic, folcloristic vs. cult etc.). L. Galdi, 1971, a urmărit evoluţia versificaţiei culte româneşti, modelele şi implantarea lor — dar, la toată această vastă examinare, trebuie adăugată a t i t u d i n e a socio-culturală a autorului. Nu este numai o problemă de surse literare endecasilabul lui Heliade, nici modificarea alexandrinului francez în poezia şi în teoria sa: ele coincid cu o convingere proprie asupra preponderenţei întru latinitate a Italiei faţă de Franţa contemporană lui. Opţiunile metrice sînt tot atîtea atitudini şi concepţii estetice — care îşi aşteaptă î n c ă cercetarea şi explicaţiile. O analiză diacronică a poemului poate da răspuns unor astfel de probleme. Corecturile poetului aduse structurii rit-

Scanned with OKEN Scanner

mice constituie alte centre de poeticitate demne de luat în studiu. Există o lectură metrică tot astfel cum există lecturi tematice și lecturi lingvistice.

9. Iată-ne așadar în fața necesității de a defini obiectul numit text poetic. În lumina lingvisticii textuale care consideră textul ca semn originar și unitate fundamentală a limbii (Hartmann, 1971), trebuie să înțelegem textul poetic ca un *continuum* de variante, variații, versiuni — ba chiar și de „ciorne brouillonare" — legate între ele prin cuprinderea aceleiași teme. Ordonarea manuscriselor și a „submanuscriselor" (termenul aparține lui Perpessicius) presupune descoperirea relațiilor de continuitate dintre variante, operație care se întemeiază, la rîndu-i, pe o serie de elemente comune de la o variantă la alta. Acestea sînt elementele textului poetic (cuvinte, sintagme sau chiar strofe) care asigură c o e r e n ț a textului poetic în diacronia construirii sale și care permit, în fond, cuprinderea lor într-un singur mănunchi de variante ale aceluiași poem. Elementele comune ale variantelor unui poem c o n f i r m ă apartenența acestor variante la același poem.

10. Dar textul este și o dovadă a existenței unui autor. Jacques Perret. 1975, pp. 23—24, consideră că intenția indubitabilă a unui text este aceea de a „aborda pe autor" (*approcher l'auteur*). Textul își revelă autorul; în fond lectura consistă în ceea ce Jacques Perret, p. 31, numește „épouser le mouvement de pensée d'un écrivain". Un text ne informează, mai întîi, despre autorul său, dar chiar autorul ni-l oferă pentru a pătrunde mai departe, pentru a-l înțelege în toată complexitatea. „Tout texte est mensonge dès qu'il n'est pas donné et reçu comme l'invitation de quelqu'un; proposition de l'auteur à chercher avec lui, à partir de ce qu'il a cru entrevoir et qu'il apporte" (Perret, 1975, p. 37). Leo Spitzer avea dreptate: expresia unui text este reflectarea unității ansamblului și a solidarității autorului cu opera sa (*Wort und Werk*). Există, așa cum a arătat Spitzer, un „etimon spiritual" al fiecărei opere (*oratio vultus animi*).

În această perspectivă, transformările poeziei, problema corecțiunilor, a variantelor și a manuscriselor ei non-definitive capătă o însemnătate deosebită. Urmărind modificările și intervențiile unui autor asupra sintaxei sau asupra lexicului poemului care se întrupează sub pana sa putem descoperi șerpuirea în timp a actualizării temei propuse, direcția de evoluție a ideilor sale poetice. Textul unic ultim nu poate conține decît rezultate: avant-textele întregesc imaginea poetică, înfățișînd eforturile, încercările, avatarurile creației. Acestea ajută la reconstrucția a ceea ce exegeza numește *Formgeschichte*. Reconstituirea unei *Formgeschichte* a poemului înseamnă un act de erudiție pus în slujba înțelegerii estetice integrale.

11. Toate aceste considerații ne îndreptățesc a încerca o definire mai cuprinzătoare a textului poetic. Aplicînd în această direcție termenii lui Schmidt, 1973, p. 150, considerăm text poetic t o a t e ipostazele procesului de constituire a textualității cu funcție estetică. Un text poetic înglobează așadar manuscrise, „submanuscrise", fragmente, variante și „ciorne brouillonare" într-o conexitate semantică, ierarhic și temporal organizată: pe acestea le putem considera *intertexte* (Schmidt, 1973: *Intext*). *Avant-textul* poate fi considerat un intertext.

O astfel de viziune redimensionează însemnătatea textului definitiv (în raport cu care a fost conceput termenul fr. *avant-texte*), transformîndu-l dintr-un concept de valoare estetică într-unul de succesiune în timp: textul definitiv este textul ultim și, bineînțeles, cel mai elaborat al unui proces de creație poetică. Constituenții textului definitiv (unitățile de frază, construcțiile

Scanned with OKEN Scanner

sintagmatice, lexemele) și structura sa de adîncime sînt comune intertextelor precum și textului definitiv. Astfel se asigură conexitatea semantică.

În analiza textuală poetică intertextele devin tot atît de însemnate ca textul definitiv. Ele conduc din elaborare în elaborare, din remaniere în remaniere, către textul „ideal", niciodată atins. Acest text „ideal" este prezent în toate variantele-intertexte: precum structurile poetice despre care vorbea Roman Jakobson, paralelisme implicite ale structurii lingvistice a unui poem, textul „ideal" se găsește implicat în fiecare încercare de elaborare poetică, de la prima variantă pînă la textul ultim, definitiv. Textul „ideal" nu poate fi atins; structura semică profundă a textului „ideal" poate fi însă reperată: ea apare în variante. În acest fel nu mai există un poem „uitat", nici vreo variantă sau vreun fragment ignorat în afara construcției unui poem. Tot astfel cum nu poate exista un poem „neînțeles". Textele cuprinse într-o determinată zonă semantică de poezie, textele care marchează întruparea textuală și o explică au, toate, statut de text.

12. Studiul limbajului poetic trebuie să reușească a ajunge pînă la formele primare ale textului. Aceasta este ceea ce Maria Corti, 1978, considera a fi *il viaggio testuale*, călătoria în tainele textului: polivalența textului scris, care vorbește dar nu răspunde, în dialog, dar care se lasă pătruns și străbătut de lector în nenumărate direcții. Umberto Eco vorbește despre opera „deschisă" (*opera aperta*). Noi considerăm că, în căutarea adevărului textului integral și „ideal" — o căutare ideală precum *la questa del Graal* —, orice manuscris, „submanuscris" sau ciornă „brouillonară" este un indiciu necesar și prețios. O călătorie în interiorul unui text poetic înseamnă și o implicație a textului în cultură, în istorie, în societate. Critica cercetează, astăzi, relațiile dintre aria avanttextuală, aria textuală și aria contextuală (în sensul lui Lotman, 1970, p. 235: conexiunile extratextuale), adică ceea ce Maria Corti, 1978, 5, consideră a fi *il viaggio dell'autore verso il texto e quello del testo verso il profondo della propria legge costruttiva; e poi viaggio di ogni lettore e del testo nella realtà e nella storia.*

A înainta cu o cunoaștere a textului pînă în cele mai îndepărtate forme de existență: *la poétique jusqu'aux brouillons!* așa cum preconizează J. Bellemin-Noël, 1972, p. 132. Pentru că poetica, analiza textuală și critica însăși trebuie să își caute și să își găsească drumul ca în acel poem al lui Machado,

Proverbios y cantares:
Caminante, no hay camino,
Se hace camino al anda.

Scanned with OKEN Scanner

D. Irimia
(Universitatea „Al. I. Cuza", Iași)

PENTRU O TEORIE A SEMNULUI POETIC

Definirea poeziei ca artă specifică și interpretarea realizării ei concrete — poemul — presupune împletirea, pînă la confundare, a două perspective obiective: a. — poezia este un sistem de semne, prin care se realizează comunicarea și cunoașterea, b. — orice poem e în primul rînd un text lingvistic.

Problema de totdeauna a esenței poeziei, care se și confundă, într-un anume sens, cu destinul ei, este cea a poeticității unui discurs care părăsește sistemul lingvistic pentru a pătrunde în sistemul artei, pătsrîndu-l totodată în sine și pe cel dintîi.

Această transmutație este făcută posibilă de acțiunea funcției poetice, care convertește comunicarea lingvistică în comunicare estetică, prin intermediul limbajului poetic, sistem semiotic cu o poziție deosebită între celelalte sisteme de semne (inclusiv limba); în spațiul său se realizează o sinteză cu totul particulară între sistemul artelor și cel al limbii, cu o zonă de interferență și cu zone de specificitate:

Din această poziție derivă întreaga complexitate, funcțională și de structură, a limbajului poetic; prin cuprinderea în sistemul artelor își conturează și dezvoltă individualitatea în sistemul lingvistic, în general, în cel al unei limbi naționale în particular; prin apartenența la sistemul limbii dezvoltă esența specifică a poeziei în sistemul artelor. Dintre toate artele, singură poezia se realizează într-o (și printr-o) materie anterior organizată ca produs al spiritualității umane: limba.

Cuprinsă fiind în sistemul artelor, poezia se află într-o luptă permanentă cu ceea ce ține limbajul poetic prea strîns legat de sistemul limbii, iar poetul are de făcut neîntrerupte eforturi pentru a se smulge de sub suveranitatea lingvistică, întemeiată înainte de toate pe funcția de comunicare. Esențială limbii, această funcție nu poate fi ignorată, dar poate fi, în schimb, transfigurată. „Transfigurarea" ei se produce prin schimbarea ponderii funcției poetice. În dinamica interioară a poeziei, funcția poetică devine suverană, primind o dezvoltare mult mai amplă și mai nuanțată decît în sistemul limbii practice. Prin

construirea unor relații de mare complexitate între planul expresiei și cel semantic, ea condiționează fundamental desfășurarea funcției de comunicare, de care se lasă totodată condiționată.

Imprimînd specificitate cunoașterii artistice, în raport cu cea științifică și cu cea empirică, funcția poetică determină reorganizarea funcției de comunicare, căreia i se impune ca imanentă și pe care o poartă cu sine ca imanentă.

Cum comunicarea estetică se desfășoară într-un singur sens, dinspre creator către un receptor anonim sau, în orice caz, neindividualizat, funcția poetică ia și determină forme diferite de cei doi „poli" ai comunicării, aflați în poziții asimetrice.

La primul pol, al poetului creator, cînd starea poetică (preexistentă) devine poezie prin organizare lingvistică specifică în poem, funcția poetică înseamnă „proiectarea echivalențelor din planul paradigmatic în cel sintagmatic" (R. Jakobson). Fenomenul implică distrugerea granițelor și ierarhiilor semantice (lexicale și gramaticale deopotrivă), proprii sistemului limbii și dezvoltarea unor noi relații și ierarhii semantice (cf., în acest sens, Cohen, 1966), variabile în funcție de „datele" fiecărui sistem poetic (individual, de curent sau școală), dar înscriindu-se totodată permanent între niște coordonate proprii funcționării ca sistem de semne autonom a limbajului poetic.

La celălalt pol, al receptorului-cititor, funcția poetică înseamnă declanșarea unei stări de spirit speciale în procesul de decodificare a mesajului lingvistic-artistic conținut în poem. Este vorba de *starea estetică* (numită de J. P. Sartre *bucurie estetică*), interpretată atît de diferit de-a lungul secolelor și care înseamnă, în esență, o eliberare de sub acțiunea de constrîngere a unor limite impuse dinspre exterior. Este o eliberare, prin cunoaștere și trăire artistică, într-o stare tensională particulară, rezultînd din raportul care se instituie între un cosmos imaginar, subiectiv, și cel real, obiectiv. În (și prin) acest raport se desfășoară cele două procese fundamentale ale cunoașterii și comunicării poetice: a. constituirea și împlinirea (permanentă, niciodată încheiată) a semnificației, b. dezvoltarea stării estetice.

Virtuale, atît constituirea semnificației poetice cît și declanșarea „bucuriei estetice", strîns împletite între ele printr-un raport de intercondiționare, dar caracterizîndu-se și printr-o relativă autonomie, devin reale, la receptarea poemului, numai în baza cunoașterii unui același sistem de semne — limbajul poetic dat.

Spre deosebire de comunicarea lingvistică, unde „datele" puse în mesaj de emițător, din perspectiva raporturilor — mediate de gîndire — cu planul ontologic, vin „recuperate" pe cît posibil în întregime de receptor, în comunicarea estetică, semnificația poetică nu rămîne egală cu ea însăși în trecerea de la emițător (poetul creator) la receptor (cititorul), iar „starea poetică" a creatorului este diferită de „bucuria estetică" a cititorului. Aceste deosebiri de esență își au originea tocmai în opoziția funcțională dintre limbajul poetic și limba literară practică. Limbajul poetic nu ocupă, între poet și cititor, aceeași poziție pe care o are limba între emițător și receptor.

În desfășurarea actului lingvistic cotidian, comunicarea implică o permanentă „verificare" a *vorbirii*, individuală, în oglinda *limbii*, socială (în termenii dicotomiei saussuriene).

În desfășurarea actului poetic (creare și recreare prin lectură), comunicarea implică: a. o permanentă confruntare cu *limba socială* (*langue*, în vi-

ziunea lui Saussure, *norma*, în concepția lui E. Coșeriu), care nu mai funcționează ca filtrant sau modelator al *vorbirii individuale* (*parole*, la Saussure, *habla*, la Coșeriu), ci ca termen de mediere și potențare a *vorbirii*, instituționalizată ca *limbaj poetic*, într-un proces de *actualizare deviată* a unui sistem, *limba*, într-un alt sistem, *limbajul poetic*; b. o permanentă „verificare" a unui limbaj poetic dat în oglinda abstractă a limbajului poetic-sistem autonom; c. o permanentă punere în relație a limbajului unui poem cu structura de ansamblu a limbajului poetului-autor.

În procesul comunicării estetice, cunoașterea poetică, în strînsă legătură cu implicațiile de mai sus, străbate trei trepte, nu numaidecît succesive: a. prin limba *socială*, poemul se articulează și se citește *lingvistic*, b. prin *limbajul poetic*, articularea și lectura lingvistică este negată, c. prin corelarea planului sintagmatic al poemului cu cel paradigmatic a limbajului poetului-autor, se constituie, împlinește și cunoaște semnificația poetică. Primele două trepte dezvoltă o acută stare tensională, condiție esențială pentru desfășurarea treptei a treia.

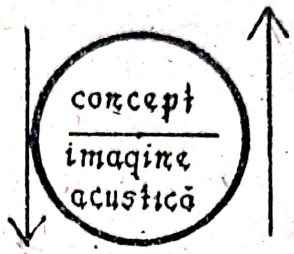
În procesul receptării, pentru negarea lecturii lingvistice (fenomen care trebuie, de fapt, înțeles ca o depășire a acesteia), cititorul este pregătit de o serie de *avertizori* (sau *semnalizatori*), precum titlul volumului: *versuri*, *rime*, *poezii*, *poeme* etc., titlul textului, elemente de arhitectură prozodică: *strofe*, *versuri*, *rime* etc. Existența acestor *avertizori* creează cadrul general, „de fond", pentru dezvoltarea la cititor a conștiinței transmutației unui text din sistemul limbii în sistemul artei. Această transmutație nu se poate realiza, însă, prin simpla existență a semnalizatorilor, ci numai dacă aceștia sînt emanație a unui transfer de adîncime. În emiterea mesajului, poetul provoacă el cel dintîi starea conflictuală între limbajul poetic și limba socială practică, prin însuși procesul de constituire a unei semnificații lirice ca „fond informațional" al enunțului său. Semnalizatorii, atunci cînd nu ambiționează (fără succes) să preia asupra lor întreaga sarcină a transferului, atît în emiterea cît și în receptarea mesajului, se înscriu în mod organic în procesul semnificării poetice, a cărui desfășurare implică mutații de adîncime, esențiale, în chiar sistemul de semne, în structura și funcționarea semnului însuși, mai precis, în trecerea semnului lingvistic în semn poetic.

Dacă pentru conștiința vorbitorului și a interlocutorului, semnul lingvistic preexistă procesului de comunicare ca atare (în trecerea din plan paradigmatic în plan sintagmatic, el își actualizează, cu eventuale modificări, valoarea, păstrîndu-și, însă, identitatea), semnul poetic nu are o existență anterioară actului creației (posibilitatea existenței unor termeni „poetici" e cu totul relativă); el ia naștere, în actul creației, prin negarea dialectică a semnului lingvistic. Anterior există numai posibilitatea și căile acestei negări. Semnul poetic neagă semnul lingvistic (în mod dialectic, asumîndu-și-l) prin două lovituri esențiale, date din perspectiva relației dintre semnificat și semnificant: a. anulează caracterul de *motivare* al relației din punctul de vedere al raportului dintre semn și comunitate, sub aspect istoric, lingvistic etc.; acest „atac" se săvîrșește în cadrul corelației individual-social, impunînd forța individualului în sfărîmarea convențiilor; b. anulează *arbitrarul* intern al relației, făcînd din semnificant *unica* pereche posibilă a semnificatului într-un *anumit* proces de semnificare; acest „atac" se săvîrșește prin reorganizarea funcțională a relației dintre semnificat și semnificant, ceea ce înseamnă: a. investirea semnificantului cu rol activ în dezvoltarea semnificației, b. transformarea semnifi-

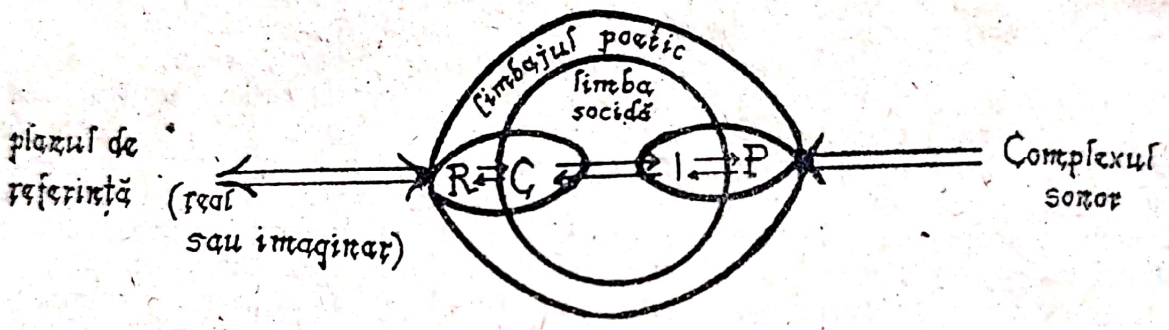
Scanned with OKEN Scanner

catului în semnificant secund, și c. ruperea corespondenței semnificat-semnificație (specifică mai ales semnului lingvistic în stilul științific).

Fenomenul, deosebit de complex, poate fi exprimat sugestiv prin trecerea de la imaginea grafică, extrem de concentrată, propusă de F. de Saussure pentru semnul lingvistic:



la o alta mai dezvoltată care să permită descrierea mecanismului intern al semnului poetic:



In funcționarea semnului lingvistic, semnificația, element de esență al comunicării și cunoașterii, este *transparentă* și directă, *i-mediată;* sub aspect informațional ea se poate considera ca suprapunîndu-se semnificatului, semnificantul fiind un simplu vehicol. Dintre cele două laturi ale semnificantului: *internă — imaginea acustică* (I) și *externă — perceperea* complexului sonor(P), în comunicarea lingvistică interesează prima, esențial socială. Cea de a doua îi este doar suportul material fără de care prima nu se poate constitui și transmite. Particularitățile sale individuale de realizare sînt dizolvate (conștient sau subconștient) în dominantele sociale ale imaginii acustice. În același sens, semnificatul se confundă (în mod relativ) cu reflectarea în conștiință a realității ontologice, prin *concept* (C), și el în mod esențial social; *reprezentările* (R) particulare se subordonează, dizolvîndu-și contururile, conceptului. Așadar, în comunicarea cotidiană, neutră, semnul lingvistic își impune dimensiunea sa socială, abstractă, reprezentată de imaginea grafică saussuriană, circumscrisă planului *langue* al limbajului. Actualizările sale individuale în planul *parole*, în spațiul căruia se realizează comunicarea concretă, sînt depersonalizate în permanență prin situarea (și nevoia de situare) a codificării și decodificării la nivel social.

In structura semnului poetic, semnificația este *opacă* (S. Marcus) și indirectă, *mediată.* Este vorba, de fapt, de o *opacitate mască;* semnificația lirică se află dincolo de mască, fără a fi însă liberă de ea. Semnificația semnului poetic rezultă din raporturile complexe dintre semnificat și semnificant, din

tensiunea permanentă dintre cele două componente, amîndouă active în procesul de semnificare.

Semnificantul intră în raport cu amîndouă laturile, cea externă, perceperea complexului sonor, are chiar rolul cel mai activ, dominînd în mod hotărît imaginea acustică; ea se înscrie în desfășurarea procesului de semnificare prin expresivitate sugestivă și eufonie. Semnificantul prezintă o mare complexitate prin caracterul relevant al relațiilor dintre unitățile sonore (aliterații, asonanțe, contraste sonore, rime etc.) și prin fondul prozodic (ritmul, versul, strofa etc.) pe care se desfășoară.

Semnificatul se caracterizează prin anularea dimensiunii social-constrictive a „imaginii" noționale (conceptul) în favoarea reprezentărilor individuale, care aduc în poem (la creare și la recreare, prin lectură) sugestii dintre cele mai variate. În structura de adîncime se dezvoltă o mereu altă stare de tensiune între reprezentări (individuale) și conceptul (social). Și de fapt, nici nu este vorba de un singur concept în relație tensională, mereu reversibilă, cu o suită infinită de reprezentări — variante individuale —, ci de o corelație complexă între două concepte (dintre care unul în mod frecvent absent), desfășurate ca reprezentări individuale. Între acestea se instituie o altă stare de tensiune, cea mai tulburătoare, care trece în raportul dintre semnificat și semnificant: „Strai de purpură și aur peste *țărîna cea grea*". Această tensiune crește cu atît mai mult cu cît reprezentarea 'in absentia' se lasă mai greu conturată, ca în cazul metaforelor-simbol: „Și fîlfîie deasupra-i gonindu-se în roate / *Cu-aripele-ostenite un alb și-un negru corb*". Prin aceste raporturi interne, încărcate de tensiune, sursă deopotrivă a constituirii semnificației poetice și a trăirii estetice, semnificatul devine un semnificant secund, esențial pentru procesul de semnificare, iar semnul poetic își relevă natura de *semn de gradul doi* (Michel Le Guern, 1972). Așadar, spre deosebire de semnul lingvistic, semnul poetic își impune dimensiunea individuală, concretă, circumscrisă, în cadrul opoziției langue-parole, planului *parole* al limbii naționale, dar organizîndu-și, la rîndul său, o corelație proprie de tipul *langue-parole*, desfășurată pe mai multe trepte: poem (creare și recreare) — limbajul poetului-autor — limbajul poetic al contextului cultural-estetic — limbajul poetic, ca sistem de semne autonom.

Între poem, semn și limbaj poetic relațiile dezvoltă un grad superior de complexitate, din perspectiva celor două planuri, paradigmatic și sintagmatic, axe organizatorice ale oricărui sistem semiotic.

Poemul se relevă în ansamblul său ca un semn poetic complex care, în jurul unei idei (sau stări, în funcție de poem) centrale, stabilă (sau relativ stabilă) în timp și spațiu (considerate, se înțelege, sub aspect cultural), dezvoltă o amplă semnificație poetică, variabilă, în funcție de timpul și spațiul cultural al receptării. Elementele alcătuitoare, semne poetice minimale (cea mai mică dezvoltare constituind-o cuvîntul — imagine, de natură semantică, fonetică sau prozodică), își dezvoltă, e adevărat, fiecare o semnificație proprie, dar o dizolvă pe aceasta în semnificația globală a poemului.

Cu o poziție specifică în *paradigma limbajului poetic* al unui poet dat (sau, mai departe, al unui grup, curent literar etc.), dar recreîndu-se în permanență prin negarea semnului lingvistic, odată cu intrarea în relații sintagmatice cu celelalte semne din structura poemului, semnul poetic își transformă caracterul linear și continuu al semnificantului în caracter discontinuu, itera-

Scanned with OKEN Scanner

tiv și retroatciv, cum discontinuu și retroactiv devine semnificatul care își pierde, temporar, caracterul de simultaneitate; variatele sensuri ale unui semn poetic minimal se constituie și relevă numai după încheierea poemului. În felul acesta se anulează asimetria dintre semnificat și semnificant, specifică semnului lingvistic.

Avîndu-și originea în semne lingvistice, din negarea și asumarea cărora au rezultat, semnele poetice se organizează pe cele două axe: paradigmatică (limbajul poetic) și sintagmatică (poemul), în cele două planuri: al expresiei și semantic, pe cele patru nivele; fonetic, sintactic, lexical și morfologic, specifice organizării de sistem semiotic a limbii. Diferă, însă, modul de constituire și manifestare a identității și valorii, precum și modalitatea de dezvoltare a semnificației.

În organizarea semnelor poetice are mai puțină importanță inventarul lor și una mult mai mare ansamblul de relații, virtuale și actualizate, dintre ele, cu rol determinant pentru dezvoltarea ideilor abstracte în idei poetice, pentru constituirea semnificației și convertirea comunicării lingvistice în comunicare estetică.

Orice semn poetic ocupă în planul paradigmatic al limbajului o anumită poziție, în funcție de toate prezențele sale în planul sintagmatic al poemelor considerate individual, dar și în funcție de poziția lor în sistemul limbii naționale. În planul sintagmatic al fiecărui poem, apoi, orice semn poetic vine cu fasciculul de virtualități relaționale (semantice și expresive) din plan paradigmatic, chiar dacă își actualizează o singură valență semnificativă.

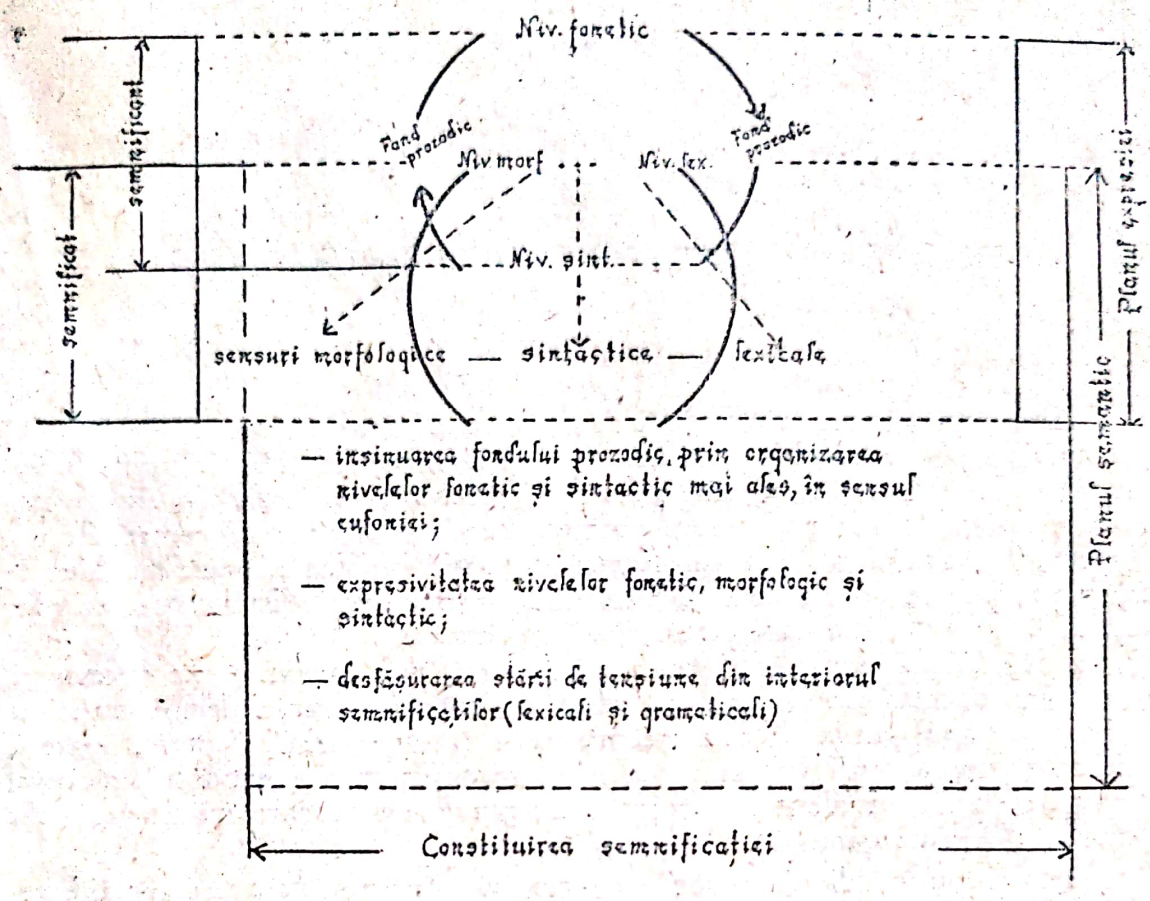
Semnificația fiecărui semn poetic minimal este rezultanta unor relații discrete, permanente și mereu reversibile între: a. virtualitățile sale semantice și expresive în planul limbii naționale, b. virtualitățile sale semantice și expresive în planul paradigmatic al limbajului poetic (al creatorului avut în vedere la un moment dat), c. semnificația globală a poemului, în structura căruia se înscrie și la constituirea căreia participă, și d. poziția sa în organizarea sintagmatică și paradigmatică internă a poemului.

Întretăierea axei sintagmatice cu cea paradigmatică din organizarea internă a poemului și, prin poem, împletirea planului paradigmatic al limbajului poetic cu planul sintagmatic al actualizării componentelor sale în paradigma poemului condiționează ierarhizarea structurală și funcțională a semnelor poetice: *simple*, *simboluri*, *motive*, *mituri*, cînd, în procesul semnificării, semnul poetic vine și cu alte virtualități semantice, de maximă adîncime, derivînd uneori din chiar fondul mitologic al culturii spirituale naționale și universale.

Raportul dintre planul expresiei și planul semantic al unui poem iese din suprapunerea cu relația semnificant-semnificat, specifică semnului lingvistic. Într-o permanentă și particulară interdependență, semnificantul și semnificatul participă în mod activ la constituirea semnificației, care reprezintă planul semantic, și se interferează în desfășurarea planului expresiei. Altfel spus, semnul poetic, luînd forma poemului (poemul scurt, la E.A. Poe), tinde spre unitatea originară a limbajului uman, prin care să poată comunica în și prin el însuși.

Această unitate organică o realizează interferența în mod specific a nivelelor de organizare a semnelor poetice minimale în interiorul poemului, care poate fi reprezentată astfel:

Scanned with OKEN Scanner



Din imaginea de mai sus se relevă cîteva particularități esențiale ale organizării semnelor poetice minimale în procesul de constituire a semnificației semnului poetic finit — poemul:

1. participarea fondului prozodic la procesul semnificării este indirectă, prin nivelele fonetic și sintactic, cărora li se insinuează determinîndu-le organizarea, fie în sensul *eufoniei*, fie în cel al *expresivității;* fondul prozodic creează cadrul general în care se desfășoară direct nivelele fonetic și sintactic iar, prin acestea, nivelele morfologic și lexical;

2. nivelul fonetic și sintactic sînt, în planul expresiei, cele mai generale, ele se impun nivelelor morfologic și lexical;

3. semnificatul, devenind semnificant secund, se situează într-o zonă de suprapunere a planului expresiei cu planul semantic; participarea sa, directă și fundamentală, la constituirea semnificației și la declanșarea „bucuriei poetice" implică desfășurarea stării de tensiune între diferitele sale componente interne;

4. planul expresiei participă la constituirea și împlinirea semnificației în două moduri: prin *eufonie* (crearea unei anumite muzicalități, eufonică sau euritmică, independentă de conținutul semantic al elementelor lexicale sau al construcțiilor sintactice, dar nu indiferentă, pentru că i se implică, procesului de semnificare) și prin *expresivitate* (sugerarea componentelor din plan semantic, prin structuri din planul expresiei).

Olga Murvai
(Universitatea din Bucureşti)

INTRODUCERE LA POETICA RECEPTĂRII

1. Studierea procesului receptării nu este o descoperire nouă a teoriei comunicării şi nici a teoriei semnului. Psihologia, estetica şi sociologia au cercetat încă dinainte raportul emiţător-mesaj-receptor, cel mult au dat o altă denumire noţiunilor de mai sus. Noutatea constă în faptul că cercetările din ce în ce mai vaste din domeniul teoriei semnului resistematizează problemele legate de receptare şi de receptor. Este mult discutat, dacă sistemul cercetărilor teoretice de această orientare poate fi considerat ca o ramură distinctă a poeticii sau nu? Fie că dăm un răspuns pozitiv sau unul negativ este necesar să demonstrăm punctul de vedere. Iar dacă ne angajăm într-o demonstraţie ne rătăcim în noianul semnelor de întrebare: ce se înţelege prin receptare, poate fi considerată oare această problemă ca fiind specifică teoriei semnului, procesul lecturii este oare echivalent cu procesul receptării, există oare receptare totală — şi altele asemănătoare.

2. Foarte puţine din întrebările de mai sus sînt noi, deoarece regulile retoricii au ţinut întotdeauna cont de prezenţa „iubitului cititor" sau a „stimatului auditoriu", a cărui bunăvoinţă trebuia cîştigată (captatio nebevolentiae), al cărui interes trebuia ţinut mereu treaz. Conform interpretării teoriei comunicării, regulile retoricii referitoare la aceste probleme sînt în realitate regulile funcţionării codului, deoarece dispoziţia optimă a cititorului, a spectatorului sau a ascultătorului constituie condiţia primordială, chiar esenţială a receptării. Acest fapt nu este valabil însă numai pentru operele literare: „Iubite cititor, cu siguranţă că în copilărie ai făcut şi tu cunoştinţă cu construcţia pînă la cer a geometriei lui Euclid şi poate că îţi aminteşti mai mult cu respect decît cu dragoste de această măreaţă cetate ale cărei trepte nesfîrşite conştiinciosii tăi dascăli te-au făcut să le urci în goană de-a lungul nenumăratelor ore." La o primă lectură am considera acest text de inspiraţie kafkiană şi am admite că scriitorul, pentru a realiza condiţiile receptorii mesajului îşi împărtăşeşte unele opinii cititorului. Acest creator de atmosferă este însă Albert Einstein, iar rîndurile citate mai sus le-a scris în prefaţa operei sale *Relativitatea specială şi generală*.

3. Receptarea este sarcina eternului receptor. Sfera conceptuală a „receptorului etern" este însă atît de largă încît este indicată o restrîngere a acesteia. Excludem din cercetare comunicarea ştiinţifică, deoarece receptarea acesteia necesită o fundamentare ştiinţifică de specialitate. Dar şi receptarea mesajului transmis de piesa de teatru, de muzică, de dans, de un tablou, sau de orice ramură a artei pune probleme specifice: în aceste cazuri specificul organelor senzoriale, auditive şi vizuale domină în asemenea măsură încît practic nu se ajunge nici nu se poate ajunge la formularea ideii, la transpunerea ei în

Scanned with OKEN Scanner

cuvinte — aceasta fiind una din caracteristicile ramurii artei. Singură literatura se folosește de limbă pentru formularea adecvată a ideii transmise de opera de artă.

4. În cazul operei literare de artă receptarea nu presupune/nici nu poate să presupună o relație nemijlocită dintre emițător și receptor. Relația directă poate avea loc numai atunci cînd autorul își citește opera, adăugînd în plus concepția sa privitoare la expunere cît și talentul expozițional. Deci relația *creator/emițător-cititor/receptor* există doar virtual, odată cu transmiterea operei artistice sub forma relațiilor retorice. Prin crearea operei de artă mesajul se rupe atît teoretic cît și practic de persoana emițătorului, astfel problema de bază a receptării nu o constituie relația *autor-cititor* ci relația *mesaj-receptor*. Conform interpretării de mai sus, problema existenței operei de artă este, în ultimă instanță, problema receptării acesteia. Condiția de bază a existenței operei artistice este însăși existența receptorului mesajului, deoarece opera devine fenomen de artă numai sub forma impresiilor individuale ale receptorului, ale ascultătorului, ale spectatorului etc. În cursul analizei nu mai cercetăm raportul static al relației realitate-scriitor-operă-cititor, ci ținem seamă de relația dialectic dinamică a celor patru factori, de interacționările reciproce ale acestora. În această interpretare opera de artă este un *proces*, iar receptarea se realizează prin *sistemul stimulilor* organizat în mod conștient în așa fel încît să provoace reacții estetice, mintale etc., iar prin analiza structurii stimulilor putîndu-se reconstitui, în ultimă instanță, structura reacției (v. Vygotskij, 1973).

5. Dacă acceptăm ca punct de pornire afirmația de mai sus, vom reuși să descriem întreaga serie a proceselor semiotice. (În lucrarea de față nu vom face decît o enumerare, pentru că sistemul însuși este o categorie care presupune un raport de sub- sau supraordonare, și pentru sistematizare datelor recepției mai întîi iar trebui clarificat care sînt cele de ordin superior sau inferior. Ținînd seamă de faptul că receptorul poate fi oricum orientat în efectuarea proceselor semiotice, rezultatul însă, receptarea ca fapt semiotic, depinde de capacitatea de recepție a cititorului (și aici includ și înzestrarea spirituală și sufletească, cît și factorii culturali). De aceea, elaborarea unui sistem solid pare necesară doar într-un anumit sens dar, în același timp, pare și îndoielnică).

Receptarea ca proces semiotic ar trebui să avanseze paralel cu desfășurarea treptată a structurii operei literare: pornind de la nivelurile mai joase, extinzîndu-se progresiv spre cele superioare, (v. Ingarden, 1978). Însă teoria îndreptată spre receptarea operei de artă nu exclude nici posibilitatea în care dintre elementele textului se fac cunoscute mai repede unitățile superioare decît cele inferioare. Mai mult, poate interveni și situația în care unele unități rămîn atît de necunoscute încît pentru cititor sînt practic inexistente. Cititorul neinstruit se interesează numai de anumite straturi (unități) ale operei. În timpul lecturii unui roman, de exemplu, consideră ca factor important semantica interioară a lumii prezentate, se consideră martorul evenimentelor, nu ia cunoștință decît de semnificațiile de bază ale cuvintelor și gesturilor prin intermediul cărora personajele romanului se înțeleg între ele. Capacitatea receptivă este îndreptată spre căutarea informațiilor referitoare la acțiune și la personaje, și este predispusă să nu ia cunoștință nici de constituenții aflați la un nivel mai jos, de exemplu, unitățile fonetice, nici de cei aflați la un nivel mai ridicat, de exemplu, procedeele genului literar, semnificațiile ascunse în simbol etc. Oricît de defectuos ar părea acest mod de lectură privit din punct de vedere

Scanned with OKEN Scanner

social-educativ, pentru cercetare este unul din modelele incomplete ale receptării, în analiza căreia se ascunde posibilitatea progresului.

Mai sus am afirmat că vrem să evităm sistematizarea obligațiilor semiotice ale receptorului, deoarece nu avem un punct de sprijin unanim pentru raportarea proceselor semiotice de niveluri și valori diferite. Să nu fie interpretată drept contrazicere, dacă acum, pe baza unității dintre parte și întreg, vom considera totuși modelul defectuos al receptării de mai sus o receptare parțială, subordonînd-o ca atare receptării totale. Pe această bază putem să ne permitem și o altă interpretare: în ceea ce privcește ordinea receptării este clar că în conștiința cititorului este primordială identificarea semnificațiilor cunoscute, existente deja, pentru că acestea conțin unele fapte semiotice, care sînt sau se aflau în imaginea globală a receptorului despre lume. La descoperirea relațiilor mai complexe, care leagă diferitele niveluri ale operei, și la identificarea semiotică se ajunge însă numai după încheierea operațiilor semiotice despre care s-a vorbit mai înainte. Acesta ar fi *modelul complet și perfect al receptării.*

6. Categoria receptorului aflat în „interiorul" creației de artă literară este „una dintre cele mai noi" descoperiri ale semioticii literare. Semnele diacritice ale cuvintelor „cele mai noi" demonstrează că binecunoscutul cititor al tuturor timpurilor apare acum ca o parte constitutivă a construcției semiotice. fiind el însuși o construcție semiotică. Reconsiderarea identității cititorului este rezultatul direct al interpretării semiotice a operei literare. În măsura în care opera literară există doar sub forma receptării, persoana receptorului există atît potențial cît și virtual *în* opera de artă literară.

7. Care este *locul cititorului* în operă? În structura operei nu există un loc anume destinat cititorului, dar nici un loc neutru, din care ar putea să lipsească.

Psihologia creației a demonstrat că cititorul parcurge, retrăiește procesul creației și nimic nu ar putea rămîne pe dinafara acestuia, altfel re-crearea nu este completă și nici receptarea. Între activitatea creatoare a atuorului și re-crearea receptorului, pe lîngă identitatea desăvîrșită dintre ele, mai există și deosebiri esențiale. Nu trebuie pierdut din vedere faptul că cititorul re-creează doar ceea ce a fost creat de autor. De aceea, cititorul înaintează mereu pe un „teren sigur", și oricît de departe ar ajunge cu re-crearea, autorul se află mereu „înaintea lui". Opera de artă reprezintă valoare, deoarece transmite un apel — spune Jean Paul Sartre. Autorul, creînd o operă, invită în același timp cititorul la încheierea angajamentului luat de el însuși, considerîndu-l o forță creatoare. Libertatea de creație a cititorului se respectă ca atare, mai mult, orice încercare de subordonare a cititorului îl amenință pe scriitor în opera sa.

8. În cursul expunerii am mai vorbit de faptul că cititorul în poetica receptării este o categorie de *întreg*. Totuși trebuie să ținem seamă de faptul că, din punct de vedere semiotic, uneori întregul funcționează doar ca *parte*. Această transformare este justificată de *„natura dublă"* a cititorului. Pe de o parte, el este receptorul etern, se angajează la rolul de receptor pentru ca opera de artă să fie „încheiată", adică să existe ca receptare. Pe de altă parte, se întîmplă, ca cititorul să se înstrăineze de rolul etern, preluînd o *funcție de semn*, transformîndu-se într-o configurație semiotică. Dacă citim o operă, a cărui destinatari adevărați nu sîntem (de exemplu, un roman de literatură pentru copii, un text stilizat etc.), efectuăm operațiile semiotice obligatorii, altfel zis citim și interpretăm, dar sîntem conștienți de faptul că cititorul ipotetic, imaginat este *altcineva* și că ceea ce citim nu ne-a fost destinat. Acest „altcineva"

Scanned with OKEN Scanner

va deveni pentru noi un „nou personaj" al operei literare, o configurație semiotică existentă independent de noi. Ori de cîte ori un adult citește o creație din literatura pentru copii, în interiorul operei apare cititorul ipotetic, copilul, adică adevăratul destinatar, și adultul este conștient de faptul că în afara lui mai există un cititor copil cu funcție de semn. Pentru cititorul adult, copilul este un fapt semiotic asemănător personajului sau povestitorului. Însă acest rol dublu nu perturbează procesul receptării pentru că cititorul percepe întotdeauna corect dualitatea.

9. *Există oare un cititor ideal?* Teoretic, firește că poate să existe. Investigațiile semioticienilor și ale structuraliștilor referitoare la interpretarea operelor literare au condus la unele concluzii privind natura pe care trebuie/ar trebui să o aibă un cititor ideal. La ce se așteaptă ei de la un cititor ideal? Diferitele orientări ridică pretenții diametral opuse referitoare la el: fie că îi pretind *totul*, fie chiar *nimic*. Cei care îi pretind totul pornesc de la adevărul indiscutabil, că autorul scrie întotdeauna pentru un cititor ideal care îl înțelege întrutotul, se identifică cu estetica, cu filozofia de viață și cu problemele ideologice ale acestuia. De aici rezultă că cititorul ideal dispune de o sferă de cunoștințe atît de largă încît poate îndeplini cerințele semiotice ridicate de opera literară, interpretată ca semn; mai bine zis în afara codului lingvistic cunoaște foarte bine întregul sistem al semnelor culturale valabil în momentul creării textului, acest lucru fiind important deoarece cunoașterea sistemului cultural cuprinde toate datele de care cititorul are nevoie la decodare și receptare. Primul criteriu deci, al cititorului ideal, este *desăvîrșirea lingvistică și culturală*. Al doilea criteriu impus cititorului ideal este de natură *psihică:* trebuie să știe să evite eventualele defecțiuni „tehnice" survenite în cursul receptării, cum ar fi influențele perturbatoare ale mediului exterior; trebuie să-și înfrîngă oboseala și starea de indispoziție. Celelalte criterii se referă la aptitudinile intelectuale, așa-zise, ideale ale cititorului. Conform acestora el este în măsură să-și înregistreze și să-și clasifice impresiile estetice și poate între timp să facă abstracție de preferințele proprii. Dacă ne-am permite o parafrază am putea să spunem că cititorul ideal constituie, de fapt, un inventar conținînd receptarea desăvîrșită a operei. Este greu de închipuit existența în viață reală, cotidiană a unui asemenea „supercititor"[1]. Mai caracteristic este faptul că cititorii buni și foarte buni se apropie practic de nivelul cel mai înalt, de cel ideal. Într-o situație la fel de dificilă se află cititorul de la care nu se așteaptă *nimic*, mai corect el nu trebuie/nu are voie să facă nimic pentru a rămîne ideal.

Părerea personalității conducătoare a existențialiștilor, a lui Kierkegaard, este că *lectura este pentru lectură*, actul de citire fiind singura și înainte de toate sarcină predominantă a receptorului. Acel cititor este ideal a cărui atenție nu este îndreptată spre viață existentă dincolo de text, care nu se gîndește la ceea ce ar trebui să valorifice din ceea ce citește, deoarece astfel n-ar face decît să banalizeze ideile autorului, transformîndu-le într-o „modă" oarecare. Folosul primordial al receptorului ideal îl constituie lectura în sine, citirea atentă și înțelegerea gîndurilor autorului fără nici un interes însă. Se îngrijește dezinteresat de relația dintre autor și receptor, citește în așa fel, de parcă obiectul lecturii sale ar fi o scrisoare confidențială. De aceea redactează Kierkegaard sub formă de scrisoare:

[1] Despre un alt model de „cititor ideal", v. Riffaterre, 1966.

Scanned with OKEN Scanner

„Dragul meu! Primește această recomandare și, deși ți-o trimit la nimereală, este lipsită de orice intenție joasă, ți-o recomand cu sinceritate. Nu știu cine ești, unde ești, cum te cheamă. În ciuda acestora tu ești toată mîndria, speranța și bucuria mea și deși ești necunoscut întreaga mea stimă îți aparține. Mă bucur că astăzi te așteaptă vremuri mai bune; este tocmai ceea ce am vrut să realizez prin munca mea. Pentru că, dacă lectura scrierilor mele sau o anumită atitudine care ar denota că au fost citite ar fi la modă în lume (dacă acest lucru ar fi fost vreodată posibil) și numai pentru ca să tragă vreun folos, aceste vremuri nu ar fi cele mai bune pentru tine; și eu însumi m-aș înșela, dacă nu aș încerca să mă opun într-un anumit fel".

Kierkegaard are pretenția că cititorul său să considere rolul de cititor ca un rol absolut privilegiat în raport cu orice alt rol social; să renunțe la rolul de moralizator al operei, la identificarea sufletească, la continuarea ideilor operei, la stabilirea unor judecăți de valoare, adică să facă în așa fel, de parcă ar fi citit opera și să-i acorde lecturii, printre alte roluri, unul de întregire. Cititorul lui Kierkegaard nu trebuie să facă altceva decît să se izoleze, să citească de dragul lecturii și să păstreze intimitatea acestei activități.

10. Cele două tipuri de cititori ideali, prezentate mai sus, nu sînt, de fapt, decît ficțiuni, rezultat al abstractizării teoretice, și nu trăiesc decît în literatura de specialitate. În cele ce urmează avem totuși nevoie să păstrm conceptul de cititor ideal, pentru a avea la ce să raportăm măsura receptării.

Creația de artă prinde viață în impresiile personale ale cititorului. Un cititor ideal presupune o receptare ideală, aceasta constituind în ultimă instanță realizarea ideală a operei.

Luarea în considerare a impresiilor personale ale cititorului necesită cercetarea unor puncte de vederi noi: a. oare toată lumea citește și receptează același lucru într-o poezie? b. oare impresia pe care o face Shakespeare asupra cititorului, ascultătorului său este ca și cea a contemporanilor lui? c. re-citirea este oare o nouă impresie? d. ce are rol primordial: opera sau impresiile individuale? e. mai multe impresii individuale asemănătoare sau identice pot oare să constituie o impresie colectivă, prin urmare putem vorbi oare de existența creației de art ăîn conștiința colectivă? f. opera existentă în conștiința colectivă este oare identică cu textul? g. poate fi numit publicul cititor ideal? Am putea enumera încă foarte multe întrebări asemănătoare, dar n-o facem, deoarece nu este de datoria noastră să răspundem la ele în cadrul acestor studii. În continuare vom evita să ne lansăm într-o explicitare amănunțită a răspunsurilor, căutînd mai degrabă căi și propuneri teoretice care pot să conducă în toate direcțiile.

Să rămînem în continuare la conceptul de receptor ideal: numai cu ajutorul lui putem stabili că, deși receptarea este o impresie personală, această impresie conține întotdeauna ceva din gustul publicului mai larg, din experiența, cultura și limba folosită de acesta într-o epocă. Receptorul ideal este deci o *categorie istorică;* el este acela care există întotdeauna potențial sau virtual în operă, chiar dacă el este cel pe care gustul epocii sale nu îl acceptă. Astfel ne putem explica faptul că unele creații literare sau de artă rămîn fără ecou în momentul apariției lor, fiind descoperite și chiar redescoperite de epocile ulterioare, cu alte cuvinte după ce, s-au născut cititorii ideali. Scriitorul, despre care posteritatea constată de obicei că și-a depășit epoca, își creează și cu-prinde virtual în operă un cititor ideal, în cazul în care cititorul contemporan cu el nu este încă de acord cu preluarea rolului care i-a fost încredințat, fie că este blazat, obosit, legat de convenții, fie că are o aversiune față de înnoiri,

Scanned with OKEN Scanner

nu este dispus să efectueze noile operații semiotice, preferă mai degrabă reluarea rolului vechi, binecunoscut. Contradicția despre care se vorbește rezultă din „rolul dublu" al cititorului".

Existența socială a operei este în ultimă instanță o problemă a pregătirii receptive a adevăratului receptor. Acest lucru însă este dominat de istoria societății, a ideologiei, a culturii, datorită cărora o anumită epocă respinge sau actualizează opera.

În sfîrșit, și nu în ultimul rînd, activitatea cititorului, actul de citire este determinat de factorul *timp*. Numai așa putem considera lectura din punct de vedere istoric ca baza receptării și interpretării culturii și ca purtătoare principală a acesteia, deoarece face/a făcut posibilă transmiterea și păstrarea gîndirii umane de-a lungul unor perioade nelimitate în timp.

Scanned with OKEN Scanner

Aldo Cuneo
(Firenze-Pisa, Italia)
lector la Universitatea din Craiova

ASPECTE ALE POETICII LUI DOSOFTEI ÎN VERSIFICAREA PSALTIRII[1]

După cum se ştie, Mitropolitul Dosoftei şi-a versificat Psaltirea după ce a elaborat-o şi în proză; mărturie stau manuscrisele 170 şi 540 ale Bibliotecii Academiei. Aceste redactări iniţiale au condus apoi la textul, să zicem, definitiv al „Psaltirii slavo-române, de-nţăles" tipărit în 1680. Dintre aceste două faze ale muncii de creaţie a lui Dosoftei se colocă încercările Mitropolitului de-a pune în versuri Psaltirea, lucrare care ni se prezintă şi astăzi în două variante: una manuscrisă şi alta tipărită în 1673. Examinînd toate aceste versiuni, am ajuns la concluzia că:

1) textul versificat prezentat de *M* se arată mai perfecţionat decît cel al variantei tipărite *T;* deci, poate să fie posterior,

2) textul în proză a *Psr* n-a generat în mod obligatoriu pe cel în versuri, dar poate să-i fie foarte probabil şi posterior.

Pentru o verificare mai completă a Psaltirilor elaborate de Dosoftei, am comparat textul lor cu cele (să le spunem) clasice, în greaca şi slava veche (primul, este faimoasa redactare a Bibliei „Celor 70", aşa cum este numită prin tradiţie), textul latin al Vulgatei, şi vechile traduceri româneşti (adică Psalti-

---

[1] Comunicarea de faţă face parte dintr-un studiu filologic mai extins asupra elaborării Psaltirii versificate dosofteiene. Acesta s-a concretizat, anterior; în teza noastră de licenţă ('Laurea') în Filologia Romanică, susţinută la Facultatea de Litere din Florenţa, cu profesorul Giafranco Contini, în iulie 1977. Indicăm aici bibliografia generală pusă la contribuţie: (1) Biblioteca Centrală Universitară din Bucureşti, *Dosoftei, biobibliografie;* Bucureşti, 1974; (2) Bianu, Ioan, *Psaltirea în versuri*, vezi Dosoftei; (3) Biblia Sacra, *juxta Vulgatam clementinam; divisionibus summariis et concordantiis ornata*, Paris, 1938; (4) Candrea, I. Aurel, *Psaltirea scheiană, comparată cu celelalte psaltiri din secolul XVI şi XVII, traduse din slavoneşte*, I—II — Bucureşti, 1916; (5) Cartojan, Nicolae, *Istoria literaturii române vechi*, II, Bucureşti, 1942; (6) Coresi, diaconul, *Psaltirea, publicată în româneşte la 1(5)77 de diaconul Coresi*, reprodusă cu un studiu bibliografic şi un glosar comparativ de B. Petriceicu Hasdeu, I (Textul), Bucureşti, 1881; (7) Dosoftei, Mitropolitul Moldovei, *Psaltirea în versuri*, întocmită, publicată de pe manuscrisul original şi de pe ediţiunea de la 1673 de prof. I. Bianu, Bucureşti, 1887; (8) Dosoftei, *Psaltirea în versuri*, (1673); Ediţie critică de N. A. Ursu, cu un cuvînt înainte de I.P.S. Iustin Moisescu, Arhiepiscop al Iaşilor şi Mitropolit al Moldovei şi Sucevei, Iaşi, 1974. (9) Dosoftei, *Psaltirea slavo-română*, de-nţăles, Iaşi, 1680; (10) Kochanowski, Jan, *Psalterz Dawidów*, (Ed. J. Ziomek, Ossolineum, 1960); (11) Radu Vasile/Galaction Gala, *Biblia*, adică Dumnézeiască Scriptură a Vechiúlui şi a Noului Testament, tradusă după textele originale ebraice şi greceşti, Bucureşti, 1938; (12) (LA) SACRA BIBLIA, *Il Vecchio Testamento commentato dal Padre Marco M. Sales* O. *P.* Testo latino della Vulgata e versione di Mons. Antonio Martini, V (Il libro dei salmi), Torino, 1941; (13) *(IL) SALTERIO, nella* recita dell'ufficio divino. Storia, traduzione italiana del testo evraico, parallelismo con la Volgata e la traduzione di S. Girolamo e commentari tratti dai Santi Padri, ma in modo speciale dalla „Enarrationes in Psalmos" di S. Agostino; a cura di P. A. Tonna-Barthet, o.s.a., I—II, Roma, 1931; (14) *SEPTUAGINTA*, a cura di Alfred Rahlfs, Stuttgart, 1965; (15) *(THE) SEPTUAGINT*, version of the old Testament and Apocrypha, with an english translation and with various readings and critical notes; (Ed. Bagster, London, 1965).

Scanned with OKEN Scanner

rea Scheiană, Ps. Voroneţeană, Ps. Hurmuzachi şi ediţiile coresiene); atunci cînd era posibil am consultat şi textul ebraic.

Rezultatul a fost că versiunea dosofteiană a Psaltirii în proză este cu totul originală, apropiindu-se totuşi mai mult de psaltirile din Nordul Moldovei, şi cîteodată chiar şi ediţiile coresiene. Iar îndeosebi, lucru surprinzător şi nu mai puţin interesant, s-a constatat că Psaltirile dosofteiene *Psr* şi *Pv* se arată foarte aproape de Vulgata latină. Din păcate, n-avem aici prilejul să vorbim mai mult despre aceste particularităţi încă necunoscute, interesîndu-ne mai îndeaproape aspectul fundamental al trecerii din faza în proză la cea în versuri: este vorba de importantele AMPLIFICĂRI POETICE ce caracterizează în întregime, Psaltirea în versuri".

Necesitatea unei cît mai ample prelucrări poetice a materialului în proză, a pricinuit introducerea în textul original biblic a noilor elemente stilistice şi sintactice; totul din nevoi metrice şi chiar muzicale.

Această mare trudă filologică a lui Dosoftei se realizează în diferite moduri, fiindcă amplificările poetice sînt strîns legate de schema metrică şi de lungimea versului. De exemplu, la *Ps.* 33 (vers de 16 silabe, cu o cezură mobilă) la v. 2 găsim o întreagă amplificare tocmai în al doilea distih:

Psr 33,1

„Pururea lauda lui în rostul mieu" „Lauda lui este-n rostu-mi
Să-i cînt cît poate glasul

Aceasta completează deci structura metrică a versului.

Dimpotrivă, în versuri cu structură mai mică (ca într-un senariu, un heptasilab sau chiar un octosilab) aceste amplificări sînt realizate cu o scurtă locuţiune (adverbială sau adjectivală) sau de un simplu cuvînt: sînt aşa-numitele FORMULE-DE-UMPLUTURĂ, numite de mine în italieneşte cu termenul de ZEPPE. Ele au funcţia de a înlocui ceva ce lipseşte, mai ales pentru completarea metrică a versului, neavînd deci un corespondent în proză. Aceste inovaţii le putem găsi pretutindeni în *Pv*, nu rareori sărăcind versul însuşi.

Avem multe feluri de formule-de-umplutură:

1) CU + substantiv (pronume sau adjectiv) — cu ocară, cu spulberare, cu totul, cu de tot răul . . .
2) CU + substantiv + adjectiv (sau invers) — cu inema tare, cu rău cuget
3) FĂRĂ + substantiv (sau „fără de") — fără de zăbavă; fără de smîntă, fără de greaţă . . .
4) DE + substantiv (sau + verb) — de milă, de sîlă, de price . . . de covîrşeşte, de miluieşte . . .
   (cu DE prepoziţie, conjuncţie sau pronume relativ)
5) DE + substantiv + adjectiv (sau invers) — de lungă zăbavă
6) DE + adverb — de departe
7) substantiv + DE + substantiv — trai de dulceaţă, cărare de smîntă . . .
8) CEL + adjectiv — cel svînt, cea svîntă . . . mila sa cea lungă, ţara cea de viaţă . . .

Unele dintre aceste particularităţi vor fi prezentate mai tîrziu cînd vom da exemple din cîţiva psalmi.

Scanned with OKEN Scanner

Există şi nişte cuvinte care sînt folosite foarte des în versificare, funcţionînd aproape peste tot pur şi simplu drept cuvinte-de-umplutură, de ex. adjectivul „svînt" (mai ales la vocativ, „svînte"), „biet", „tot" şi aşa mai departe.

Uneori, formulele-de-umplutură nu au un sens bine definit şi nici o valoare concretă, de ex., la *Ps.* 61, 21 unde găsim: „Deci să nedejduiţi spre dîns, că vă dîc"; expresie, aceasta din urmă, destul de reuşită, dacă ne gîndim la specificul ei colocvial.

În afară de toate acestea, găsim în *Pv* cuvinte (tot cu funcţie de umplutură) create de Dosoftei însuşi; la *Ps.* 1 din *Pv* întîlnim de ex. cuvîntul „făţare", care este un fel de aglutinare (adică, „faţă de arie", spaţiul ariei); de notat şi transformarea fonetică a lui *a* care trece la *ă* în poziţie atonă). Sau „sprav", tot în acelaşi psalm (v 18), evidentă contaminare între „prav" + „spulbărare" + „sufla", termeni prezenţi în textul versificat. Dar şi pentru acestea am putea da mai multe exemple.

Revenind pe tărîm mai strict filologico-stilistic, despre elaborarea poetică a Psaltirii, se poate spune că acele amplificări poetice, socotite în întregimea lor, constituie chiar metoda cu care Dosoftei a lucrat materialul în proză. Înainte de a le ilustra, pe scurt, unele din acestea (anticipînd că sînt realizate în diferite moduri), trebuie amintit că avem o „amplificare" cînd această inovaţie nu se găseşte în textul în proză; avem însă o elaborare mai generală, cînd textul în proză a fost modificat nesubstanţial (chiar cu nişte cuvinte sau formule de umplutură). Deci, numai în primul caz, putem vorbi de adevărate amplificări/inovaţii poetice, pentru că aici găsim „darul" personal al acestei activităţi literare a lui Dosoftei.

Să ilustrăm tot ce am descris mai sus:

1) Textul în versuri reia direct pe cel în proză, cîteodată cu mici schimbări sau cu cuvinte şi formule de umplutură, formate de o expresie sau de un singur cuvînt:

Psr 33,1

Blagoslovi-voi pre Domnul
în toată vremea

Pv 33,1

Blagoslovi-voi pre Domnul /
toată vremea *şi-n tot ceasul*

Psr 55,8

Pentru o de nemică
lăsa-vei pre înşii

Pv 55,15

Ce tu, Doamne, 'ntr-o nemică-i
vei lăsa *s-alerge*

2) Textul e elaborat cu o perifrază care, adeseori, poate să-şi schimbe puţin sensul versului original; sau cu o amplificare propriu-zisă, ce cuprinde un distih sau un vers, sau chiar mai multe versuri succesive. De ex.:

Psr 1,3

Şi va fi ca lemnul
răsădit lîngă *ieşiturile*
apelor,
care roada sa

Pv, 1,9/14

9 Şi va fi ca POMUL lîngă apă[2]
10 Carele de roadă nu să scapă[3]
11 Şi frunda sa încă nu-şi-va
PIERDE[4]

[2] Aici avem procesul invers: de sinteză, de reducere, lipsind ceva corespunzător pentru „răsărit" şi „ieşiturile" din *Psr*.

[3] Această elaborare se arată destul de caracteristică; este o expresie populară de un conţinut foarte colocvial.

Scanned with OKEN Scanner

va da în vremea sa.
Şi frunda lui nu va cădea
— — — —
Şi toate cîte face va spori
— — — —

12 *Ce pre toată vremea va sta verde*[4]
13 Şi de cîte lucreadă-i sporeşte,
14 *Şi agonisita lui va creşte*[5]

3) Textul versificat prezintă o amplificare mai mare, în special cînd cel în proză nu are întreaga expresie corespunzătoare, şi îndeosebi cînd aceasta amplifică foarte mult sensul frazei originale, adăugînd ceva nou:

Psr 59,12

Şi nu ieşi, Dumnădăule,
în puterile noastre?
— — — —

Pv 59,31/32

31 Şi nu vei ieşi *cu noi*
RĂZBOI SĂ NE PORŢI,
32 CE NE VEI LĂSA
SĂ HIM OCĂRÎŢI DE TOŢI?

Psr 11,3

Acum voi învie, grăieşte
Domnu;
Pune-mă-voi întru mîntuire
— — — —
Şi nu mă voi îndoi de îns.

Pv 11,17/20

17 Acmu *pentru dînşii*
scoală, Doamne svinte[6].
18 Să-ţi împli cu izbîndă
svintele cuvinte[7]
19 *Şi să-ţi rădici sămnul*
cel de biruire[8].
20 Să cutedi cu dînsul
fără de îndoire[9].

În acelaşi psalm, la versurile 27/28, modificarea şi amplificarea poetică a textului în proză este elaborată cu o comparativă:

Psr 11,5

După înălţîmea ta
înmulţişi fii oşeneşti

Pv 11,27/28

27 Precum este ceriul
mare de nălţîme,
28 Cu multu-l adaogi
de oameni mulţîme[10].

La *Pv* 125, 11/14 amplificarea descrie subliniind cu tărie imaginile stilistice prezente deja în *Psr:*

Psr 125,2

Întoarce, Doamne
prada noastră
Ca părăuăle — — — —

Pv 125,11/14

11 Şi ne-ntoarce, Doamne,
cu tot pleanul,[11]
12 Ca *omeţii cînd să rump la*
anul[12]

---

[4] Amplificări; la v 12 întărite cu adversativa *ce*.
[5] Amplificare ce reia şi întăreşte mai mult ideea exprimată în text.
[6] Textul în proză s-a rezolvat în versuri cu o exortativă.
[7] Formulă de tipul atribut („svînt") + substantiv.
[8] Amplificare totală, cu formula de umplutură la al 2-lea distih, „cel de + substantiv".
[9] Id., cu „fără de + substantiv".
[10] Inversiune anastrofică mai mică; fraza ar trebui să fie: „cu o mulţime de oameni".
[11] Notează o bine cunoscută formulă de umplutură. De observat şi reducerea metaforei „prada noastră" (adică „noi, şerbii"), figura retorică redusă cu pronumele personal aton *ne*. Imaginea e cam simplificată.
[12] A observa expresia caracteristică românească colocvială „la anul", adică „într-un viitor apropiat, în fiecare an".

Scanned with OKEN Scanner

Într-austru. — — — —
— — — —

13 De austrul *ce suflă cu călduri,*[13]
14 *De cură părauă-n toate laturi*[14].

Dacă ne uităm la *Pv* 46, psalm foarte cunoscut şi reuşit, vom constata că textului *Psr* îi corespund în *Pv* vreo zece versuri, printre care cinci totale amplificări:

Psr 46,5

Ales-au *nouă*
— —
— —
— —
Lui Iacov carea ş-au iubit.
— —
— —
— —
— —
— —

Pv 46,15/24

15 Alesu-ş-au şie
Parte de moşie[15]
Ţara cea dorită[16]
Care-i giuruită[17]
Lui Iacov *iubitul*[18]
20 *Ce-i ţîne cuvîntul*[19]
Milă să-şi arate[17]
Cea de bunătate[16]
Spre noi, ticăloşii[20],
Cum ne spun moşii[19].

Deci, cum am mai spus înainte, aceste elaborări/modificări/inovaţii/AMPLIFICĂRI poetice pot cuprinde mai multe versuri cît şi o mică expresie, şi de asemenea substanţială; aşa cum este la *Ps.* 16, unde textul versificat al lui Dosoftei „M-ai ars CU FOCUL / Să-mi găseşti vină" (v 11) corespunde perfect cu versiunea Vulgatei „IGNE me examinasti"; pe cînd textul în proză al lui Dosoftei nu are această interesantă amplificare prezentată în versuri: „Arseşi-mă (şi nu să află întru mine nedireptate)" (versetul 2).

Nu putem încheia decît reafirmînd originalitatea şi autentica frumuseţe a „Psaltirii în versuri" a lui Dosoftei, care se deosebeşte (filologic şi stilistic) mai ales faţă de versiunea făcută de polonezul Jan Kochanowski în secolul al XVI-lea. Amîndoi, ecleziaşti şi cărturari, au lucrat şi operat, dar în condiţii destul de diferite. Amîndoi şi-au versificat Psaltirea, dar pentru ceea ce ne priveşte, în textul kochanowskian nu găsim prea multe inovaţii poetice în raport cu originalul biblic, aşa cum este însă la Dosoftei, care şi-a ales formele metrice ale polonezului, dar combinîndu-le cu caracteristicul metru popular românesc, şi (lucru cel mai interesant) a elaborat interesantele amplificări poetice.

Italianul Mario Ruffini vorbeşte foarte bine cînd spune că „... Qui è proprio il merito di Dosoftei, di aver saputo dare il senso biblico dei salmi,

[13] Amplificarea se caracterizează cu o relativă şi un complement de cauză eficientă.
[14] Totală amplificare, deşi apare substantivul „părauă" prezent mai sus în textul în proză (şi care în versuri a fost elaborat şi substituit cu inovaţia „omeţi"); găsim formulă cunoscută deja prin DE + verb, împreună cu alta TOT + substantiv.
[15] Amplificare parţială.
[16] Amplificare totală cu formula „substantiv + CEL + adjectiv" (şi „CEL DE + substantiv").
[17] Id., cu o propoziţie relativă.
[18] Inovaţie cu o apoziţie.
[19] Amplificări totale, din nou, cu diferite propoziţii (relativă şi modală); interesantă şi expresia colocvială la v 20.
[20] Amplificare totală, şi încă o dată caracteristica apoziţie care se leagă de ca la v. 19.

Scanned with OKEN Scanner

con una ricchezza di immagini ed una discorsività sintattica, in cui acquista sonoro vigore e caldo colore spirituale il lirismo religioso"[21].

Mitropolitul Dosoftei are deci meritul de a fi contribuit în secolul al XVII-lea la formarea limbii și a poeticii românești culte și tradiționale.

ABREVIERI

M = textul „Psaltiri în versuri" conținut în manuscris.
Psr = Psaltirea slavo-română de-nțăles (textul îe proză tipărit în 1680).
Pv = Psaltirea în versuri (ms. din 1671 și text tipărit în 1673).
T = textul „Psaltirii îe versuri" din 1973.
v = vers.

[21] Cf. *Antologia romena dei secoli XVI—XVII*, Torino, 1964, pag. 14.

Rodica Popescu
(Institutul de lingvistică
și istorie literară, Cluj-Napoca)

FUNCȚIONALIZAREA LIRICĂ A BALADESCULUI LA RADU STANCA

Critica literară a elucidat în bună parte factura orientării baladești a cerchiștilor de la Sibiu[1], balada fiind pentru ei o „forma mentis și de sensibilitate, precum și o manifestare de nonconformism"[2], mimetism viclean ce acoperă o concepție modernă a poeziei[3], căci a înfrînt anecdoticul „substituindu-i ceea ce s-ar putea numi o sub- sau supra-anecdotă, care conservă toți indicii baladei clasice, dar nici unul din stimulenții și componenții ei originari"[4]. Ca și alte observații[5] pertinente, aceste considerații nu se pot, în esență, desprinde de apelul la conștiința estetică avizată a lui Radu Stanca, expusă programatic în „Resurecția baladei"[6]. Postulările teoretice ale eseului rămîn referențiale pentru manierele poetice baladești contemporane, validînd un spirit lucid, dar și intuiția unui imperativ artistic înnoitor. Radu Stanca concepe balada ca o reacție antipuristă, ca o soluție revitalizatoare, „mijloc" poetic în sensul cel mai modern, care să redea poeziei aura mitică, eroică, magică, necesară lirismului autentic. Baladescul nu mai este o modalitate alirică, ci devine, prin forțele sale dramatice, un propulsor al efectului liric, iar „esența lirismului nu are decît de cîștigat prin capacitatea și reducerea altor valori artistice la sublinierea ei"[7]. În noul aliaj, liricul, coagul stabil, fără a fi corupt, se transfigurează în sensul comunicării unei stări afective prin sugestia unui eveniment, așadar liricul rămîne materie și nu conținut. Este, de fapt, o autoreflectare a liricului în dramatic, iar evenimentul, pentru a fi baladesc, trebuie „să se caracterizeze, în primul rînd, printr-o stare perpetuă de conflict dramatic"[8]. Tensiunea propusă aici tinde spre esența lirismului, universul însuși al poeziei fiind constituit din tensiuni și opoziții, cum s-a și demonstrat[9]. Atribuind însă tensiunea numai sferelor centrale ale lirismului, Șt. Cazimir expulza din teritoriul poetic zonele de interferență, ceea ce W. Scherer și T. Vianu numeau „lirică a rolurilor", implicit și o altă categorie numită de aceștia „lirică a măștilor", în timp ce Radu Stanca admitea în treptele baladei lirice producțiile care se sprijină pe structuri narative, poeticul disimulat în știința de a nara. Ca poet însă, R. Stanca a cultivat numai genul denumit de el „lamentație baladescă", exemplar reprezentat de

---

[1] Vezi și V. Nemoianu, 1971, p. 33—45.
[2] C. Regman, 1967, p. 144.
[3] Cf. I. Vartic, 1978, p. 33.
[4] C. Regman, 1967, p. 144.
[5] N. Manolescu, 1968, p. 123.
[6] Articolul a apărut în „Revista cercului literar", nr. 5, mai, 1945.
[7] R. Stanca, 1971, p. 41.
[8] Id., ib., p. 43.
[9] Șt. Cazimir, 1971, p. 11—17.

Scanned with OKEN Scanner

Fr. Villon, mod foarte apropiat de „carcasele celulei lirice pure"[10], în care anecdota rămîne un simplu pretext pentru invocaţia lirică la persoana întîi. Eul liric este deosebit de activ, identificîndu-se cu cel ce spune *eu*, mai rar *noi* (este cazul baladei *Buffalo Bill*), încît expresia stilistică a subiectivităţii rămîne tipic lirică. „Lamentaţia baladescă este modalitatea tonală inconfundabilă a întregii creaţii a lui Radu Stanca"[11], nefiindu-i străină însă intermedierea dezvăluirii lirice prin sugestia măştilor. Această lirică mascată implică un element neteoretizat în treapta lamentaţiei şi inexistent la Villon, anume ipostazierea poetului într-un personaj ales simbolic, element care vizează încă o dată zona de interferenţă cu dramaticul. Întîmplarea conflictuală este trăită de Villon, în timp ce Radu Stanca creează scenariul, regizează scena, compune decoruri, costume şi se transpune în rol. Predilecţia pentru mască recunoscută ca esenţială profilului său poetic este, paradoxal, opţiunea unei sensibilităţi ardente, fluid romantic-sentimental dominat de nevoia unor adecvări proteice şi multiple. Vocaţia de gust baroc pentru spectacolul unor lumi trecute întîmpină rezerva faţă de transpoziţia directă a trăirilor cu aceeaşi preferinţă pentru postură şi atitudine cavalerească. Masca devine astfel modalitate poetică, ascunzînd sub discreţie şi detaşare o mai desăvîrşită libertate, căci totul este posibil în iluzia teatrului, iar viaţa ca pe scenă este intensă şi tensionată, patheticul însuşi, adevărat sau mimat, scăpînd de ridicol. Cu toată evidenta-i originalitate, baladescul stancian, antipurist, nu este prea departe de acel Ion Barbu din *Riga Crypto şi lapona Enigel*[12], chiar dacă „balada" barbiană este fabulaţia unor proiecţii himerice în „infrarealitatea psihică"[13], iar Radu Stanca conferă evenimentului o încărcătură limită ca valoare umană, acesta fiind, cum s-a observat, aproape întotdeauna reductibil la moarte[14]. Pe o altă coordonată, balada lui Radu Stanca nu ne apare departe nici de Lucian Blaga, ale cărui poeme relevă adesea o structură de micro-drame[15], pătrunse de seducţia punerii în scenă. Or, tocmai elementul dramatic-conflictual, potenţiator poetic, este esenţa necesară propusă şi realizată de Radu Stanca în categoria baladescului. Afinitatea cu Blaga găseşte teren şi în cultul contrastelor, în aura de mit şi legendă, exersate diferit dar cu aceeaşi credinţă în drepturile ancestrale ale epicului de a „înfăţişa o temă, o idee, un motiv de inspiraţie, prin mijlocirea unei întîmplări . . . care are în comun cu legenda o anumită valoare simbolică sau parabolică"[16].

Aceste cîteva precizări teoretice şi consideraţii globale le-am socotit necesare înainte de expunerea (selectivă şi ea) a unor rezultate sau constatări ale analizei pe text. Am ales balada considerată cea mai pură[17], *Buffalo Bill*, pentru a urmări atît verificarea postulatelor teoretice, cît şi realizarea unităţii tonale armonice, care prin intenţie şi fapt redevine fundamental lirică. Funcţionalizarea lirică a elementelor de structură baladeşti va tinde să releve, pe cît este posibil, investitura cu semnificaţie nu numai a faptului poetic ci şi a structurilor care-l degajă.

---

[10] R. Stanca, 1971, p. 44.
[11] I. Vartic, 1978, p. 32.
[12] Id. ib., p. 27.
[13] D. Teodorescu, 1978, p. 88.
[14] Cf. V. Nemoianu, *op. cit.*, p. 40.
[15] Al. Indrieş, 1975, p. 163.
[16] M. Şora, 1970, p. 56.
[17] C. Regman, 1965, p. 3.

Scanned with OKEN Scanner

*Buffalo Bill** pare într-adevăr „expresia cea mai spectaculoasă și dinamică a acestui gen de baladă cu subtext"[18]. Aici gnoseologia poetică ia formele unei neliniști, unei aspirații, jucată, reprezentată prin echivalentul de pretext anecdotic. Condiția legendarului bandit este opusă morții și timpului, constituind semnificații suprapuse, așa cum în alte balade fețele trubadurului

---

* Buffalo Bill

Diseară poștalionul va trece prin strîmtoare
Iar noi îl vom surprinde la locul cunoscut,
Întocmai ca pe vremea cînd mînuiam topoare
Și flinte ghintuite. Întocmai ca-n trecut.

Azi însă nu de lada cu bani ne vom atinge,
Nu de mătăsuri fine, podoabe sau găteli,
Nu vom umbla prin punga rotundă ca o minge
Și nici prin buzunare cusute-n căptușeli.

Azi nu ca să ne-nfigem în saci cu aur brațul
Ne vom lupta cu ceata de călători calici
Și nici ca să mai rîdem puțin, zvîrlind cu lațul,
Ne vom ascunde ochii sub măști, iubiți amici.

Nu ca să punem mîna pe călătoarea blondă
Ce tremură și-și vîră colierul între sîni,
Nu ca să scoatem fetei inelul de logodnă,
Vom răsuci cu vervă pistoalele în mîini.

Azi nu vrem punga groasă a doftorului roșu
Ce clănțăne alături din dinți, înfricoșat,
Nici corfele cu păsări de curte, nici cocoșul
Ce dă din aripi lîngă docarul răsturnat.

Un lucru mult mai nobil, prieteni, astă-seară
Aduce poștalionul, și mai de preț decît
O călătoare zveltă, subțire și sprințară
Sau saci cu bani de aur, umpluți pînă la gît.

Diseară poștalionul aduce-un domn de seamă,
Un călător de vază și-un hoțoman de soi,
Aduce Timpul — domnul pe care nici o vamă
Nu l-a putut vreodată întoarce înapoi.

Boierul cu palate și herghelii în care
Trag cai de rasă anii albaștrii după ei,
Un negustor de vinuri, cînd dulci și cînd amare,
Și-un hrăpăreț pe care nu-l pot momi femei.

. . . . . .

N-are nimica straniu și nici la chip nu-i groaznic,
Atîta doar că n-are pereche de zgîrcit,
Nu e vegheat de nimeni, păzit de nici un paznic,
Călătorește singur și-i veșnic obosit.

Așa că nu vă temeți de el, va fi o luptă
Din cele mai ușoare, iar de-l vom prinde-n lat,
În pînza veșniciei de astă dată ruptă,
Noi, dintre toți tîlharii, vom fi cei mai bogați.

Căci, dacă punem mîna pe el și pe comoară,
Ne-am pricopsit, prieteni, cum nu ne-am așteptat,
Și, dacă punem mîna pe el, în astă-seară,
Am dat o lovitură cum încă nu s-a dat . . .

[18] C. Regman, 1967, p. 149.

Scanned with OKEN Scanner

elegant își opun himerele și iluziile magnifice spectrului distructiv, ilustrînd teoria unei cît mai profunde semnificații umane cerută faptului baladesc. Analiza poetică relevă însă și emergența unui lirism ce depășește teoria baladescului, nesupunîndu-se univoc preconizatei soluții „întotdeauna necesară"[19] rezolvată în deznodămîntul propriu-zis, cît și în interiorul discursului liric. Această rezolvare ar fi instituit, inevitabil, baladei o structură narativă, închizînd mesajul poeziei la o singură înțelegere prestabilită. Lectura textuală a poeziei, analiza structurilor lingvistice și poetice pun deopotrivă în lumină un mesaj liric deschis, o multiplă citire posibilă, care reîncarcă înțelesul anterior, după fiecare nouă opoziție sau formă poetică semnificantă adăugată semantic sau sintactic. Acțiunea preconizată în baladă nu numai că nu se termină, neavînd nici un fel de evoluție succesivă în timp, dar pusă sub semnul lui *dacă*, repetat în final, lasă impresia că nu s-a apus totul, prelungirea fiind evidentă și în punctele de suspensie de la sfîrșitul poemului. Acest caracter deschis al mesajului liric, pus în evidență de cercetări diferite[20], face din *Buffalo Bill* o poezie mai lirică decît a conceput-o teoretic autorul ei. Chiar dacă evenimentul conține o soluție a conflictului, aceasta are reflexe noi în materia poetică a baladei, compunînd, dincolo de anecdotă, un nou simbol imaginativ, cu un referent imaginar simbolic, ce depășește mult semnificația faptului invocat. Efectul poetic global se lasă dedus pornind de la sensul evenimentului, care prin dominanța sa poate fi totuși înșelător, în cazul reducerii sensului poetic la el. De fapt, aventura invocată, cu cele două ipostaze, obișnuită și excepțională, precum și eroii ei devin simboluri și măști simbolice, decodabile, transparente numai prin înțelesul întregii poezii.

Eul liric își asumă prin *„noi"* întreaga condiție umană, delimitată încă de la început, prin sugestia titlului, la *noi*, *tîlharii*, pînă la ipotetica, dorita izbîndă, care restrînge și mai mult: „noi, dintre toți tîlharii, vom fi cei mai bogați"[21]. Restrîngerea, ca și multe alte elemente semnificante, demonstrează și ea opoziția, deosebirea dintre cele două aventuri, amîndouă însă sub semnul curajului. Prin contrast, prima aventură pare măruntă, fiind totuși existențială, menită celor destul de neînfricați pentru a nu lăsa viața (poștalionul în simbolistica anecdotei) și bunurile ei (călătorii poștalionului) să treacă pe lîngă ei, așadar aventura unei insațietăți omenești, terestre. Ea rămîne nesatisfăcătoare pentru cei care, azi, de fapt într-un diseară imaginar, într-un moment de grație și excepție, vor ataca ceva mult mai de preț, tinzînd spre experiența unică de a acapara, de a învinge „Timpul — domnul pe care nici o vamă / Nu l-a putut vreodată întoarce înapoi"[22]. Efectul restrîngerii poate fi citit și invers, de la particular la general, sensul marii aventuri cuprinde întreaga condiție umană. Anecdota ar fi rămas săracă fără sensurile simbolului global, disimulat în structura semantică și sintactică a baladei, reducînd-o la un „western liric fermecător și palpitant"[23]. Sensurile adînci se desprind din materia poetică propriu-zisă, dar sînt totuși asociate de cele detașate din întreaga construcție dramatică a „scenei" baladești. Mai mult chiar, decorul și măștile lui participă la intermedierea „indicibilului" poetic, acel referent global imaginar, compontîndu-se, credem, destul de asemănător

[19] R. Stanca, 1971, p. 43.
[20] Vezi printre altele U. Eco, 1969; J. Kristeva, 1974; P. Miclău, 1972; F. Șerban, 1972, p. 331.
[21] R. Stanca, 1968, p. 75.
[22] Id.—ib., p. 74.
[23] C. Regman, 1967, p. 149.

Scanned with OKEN Scanner

cu nivelul constituit de ansamblul semnelor iconice ce dau realitate iluziei poetice[24]. Altfel spus, elementele baladești se așază ca un strat, ca un microsistem de semnificații elaborat, între lume și „jocul secund" care este poezia. Dar un astfel de strat, poate mai dispersat, putem găsi în poeticitatea multor texte clasice sau moderne. Numai că la Radu Stanca elementele de recuzită, de instrumentație baladescă, cu decorul lor baroc, se integrează în structura poetică însăși, fără să-i rămînă exterioare, reverberînd prin sugestia simbolului inițial o armonioasă structurare a conotațiilor dobîndite în text, pe parcurs. Avînd o funcționalitate poetică, aceste elemente cîștigă, ca și expresia verbală, o emergență proprie *în* și *prin* înțelesul întreg al poeziei, contribuind la coerența și organicitatea textului. Ca și imaginea, metafora sau simbolul poetic, aceste „simboluri" au o funcție textuală, predominant poetică. Ele devin astfel „figuri poetice", în măsura în care-și asumă funcția textuală, funcție aproape programatică în cazul acestor elemente, la fel ca imaginea sau metafora în condițiile textualizării poeziei moderne[25]. Condiția anecdotică a tîlharului capătă o cu totul altă valoare prin funcționarea ei în această poezie, instituită mai ales prin sensul special al comorii rîvnite, al călătorului așteptat, iar apoi prin acel *dacă* repetat în final, opus încrederii în ușurința luptei, încît tîlharii par acum niște Icari, cu conștiința posibilei înfrîngeri, dar și a loviturii „cum încă nu s-a dat..." La această nouă valoare vor contribui o serie întreagă de forme poetice semnificante, metaforele degajate de configurațiile verbale, regia textului prin negație etc. Studiul sistematic al acestora, aplecat spre mecanismul analizei pe text, va fi obiectul unei cercetări mai largi. Ne oprim acum asupra unor implicații ale timpului ca factor al regiei textului, ale unor opoziții semantico-sintactice relevante, ale construcției generale și sintaxei transfrastice.

Discursul poetic, de fapt un discurs în sens propriu, adresat celor care sînt asociați în eul poetic exprimat prin *noi*, nu reflectă nici o evoluție înscriibilă în narativ; narația este una de tip poetic, în care nu se actualizează nici o succesiune de acțiuni. Întreaga scenă reprezintă, descrie tensiunea dramatică dinaintea unei lupte misterioase și imaginare, chiar dacă elementele descriptive folosesc arsenalul lexical al universului de concrețete perceput de niște tîlhari. Structura morfologico-sintactică a textului poetic relevă o dimensiune de profunzime față de cea a vocabularului. În ce privește categoria persoanei, discursul subiectiv este predominant. Narația obiectivă este folosită numai față de elementele rîvnite de „tîlhari", adică poștalionul și *Timpul*, unul un simbol explicit, celălalt dublat, prin opoziție, cu o nouă accepțiune abstractă. Este interesantă această obiectivare a dorințelor, creîndu-se o distanță elocventă pentru ipotetica împlinire. Convergente cu aceste observații sînt și cele implicate de studiul dialecticii modurilor și timpurilor în compoziție[26]. Timpul predilect al poemului este viitorul, deci un realizabil, un ipotetic. Acțiunea este proiectată în posibil prin chiar pragul liric: *diseară*. Predominanța viitorului, timp tipic liric, față de prezentul descrierii poetice a Timpului, în termeni care-i dau o concrețete umană plină de haz și ironie, se regăsește și pe plan transfrastic, segmentul plasat în viitor fiind regent celui descriptiv. De altfel, menținerea în prezent, este caracteristică tot lirismului, epicul neputînd susține stagnarea[27], iar fragmentul respectiv are un

[24] E. Mihăilă, 1967, p. 460—469.
[25] Vezi L. Ciocîrlie, 1974, p. 55.
[26] Vezi principiile propuse de F. Șerban, 1973, p. 139—149.
[27] Id., 1972, p. 332.

caracter liric întărit şi de tensiunea emanată de valoarea simbolică a descrierii. Din perspectiva lingvisticii textului, valoarea prezentului din acest segment poate fi interpretată în acelaşi sens discursiv, menit a reda un verosimil opus „ficţiunii"[28] timpurilor trecute. Această translaţie viitor-prezent se integrează regiei iconice care apropie de real imposibilul, pentru a-l face mai perceptibil. S-a demonstrat, pe de altă parte[29], că liricului îi sînt caracteristice acţiunile presupuse sau ipotetice şi cele dorite sau impuse. Studiul acestor configuraţii în balada *Buffalo Bill* relevă o evoluţie semnificativă. În prima parte acţiunile sînt presupuse, următoarele două segmente menţin prezentul, apoi acţiunile devin dorite, pentru a se reveni, la sfîrşit, la acţiunile ipotetice. Analiza acestei ultime configuraţii, relevă o nuanţă nouă, nu mai puţin semnificantă. Alternanţa condiţional-perfect compus integrată în grupa acţiunilor ipotetice, urmează după un şir de acţiuni viitoare, astfel încît „nuanţa posibilităţii apare atenuată, accentuîndu-se cea a dorinţei"[30]. Aşadar, finalul ipotetic pare să fie cu atît mai dorit, cu cît conştiinţa imposibilităţii lui se face pentru prima oară resimţită. Frîngerea avîntului liric în succesiunea viitor — condiţional prezent — perfect compus, ne apare extrem de expresivă pentru sensul profund al poemului. Drumul parcurs este cel al unei acute conştientizări a limitelor condiţiei umane, de la încredere (posibil) spre convingere (umanizarea timpului descris la prezent) şi dorinţă (astfel descris timpul pare accesibil) şi înapoi spre posibil, realizînd, de data aceasta, nuanţa de nesiguranţă, care accentuează dorinţa, dar şi întristează, conştientizînd eventuala nerealizare. Totuşi, această îngrijorare nu face decît să înnobileze avîntul, pînă la îndrăzneala unui Icar, învingerea ireversibilităţii timpului, chiar numai visată, dezvăluind o superioară încredere în curajul omului de a-şi depăşi destinul spaţio-temporal prin aspiraţia şi ascendenţa spiritului său.

Repetarea lui *dacă* în strofa finală reproiectează puternic întreaga lectură a textului, pînă la reluarea primului vers, pus şi el sub semnul îndoielii. Cu această integrare, lectura textului dezvăluie o serie de înţelesuri latente. Aventura devine în întregime presupusă, pentru că negată de marea tentativă a eternizării, aventura existenţială, diurnă, s-a banalizat în non-aventură. Plasarea ei pe axa timpului este dispusă înaintea pragului liric, într-un trecut neexprimat realizat prin opoziţie cu viitorul aventurii „spirituale". Această minimalizare prin contrast, ilustrată şi de progresive opoziţii semantice, este în bună parte efectul regiei textului prin negaţie. Studiul negaţiei a adus pertinente contribuţii la analiza unor mari personalităţi poetice. Dacă Blaga poate fi considerat un poet al negaţiei, cu atît mai mult această constatare se poate aplica lui Radu Stanca, elocventă fiind pînă şi statistica adverbelor de negaţie, cu o mare pondere expresivă în realizarea tensiunii lirice. În *Buffalo Bill*, *nu* şi *nici* apar de 24 de ori, ceea ce pare cu mult mai impresionant faţă de cifra 39 atestînd numărul negaţiilor din „Poemele luminii"; o baladă faţă de un ciclu. Desigur, Blaga regizează textul prin ne-

---

[28] Vezi metoda lui H. Weinrich, 1973, care are în vedere raportul dintre timpuri şi enunţare. Totodată, timpurile verbale sînt indici de *ficţiune* avînd în vedere decalajul dintre momentul naraţiunii şi timpul evocării (cf. K. Hamburger, 1957). Balada studiată de noi debutează cu doi indici de ficţiune, într-o relaţie: viitor-imperfect-viitor, în care timpul dominat reuşeşte să proiecteze o aură de legendă. Menţinerea evocării la prezent din fragmentul descriptiv pune în relief puterea imaginaţiei, iar repetarea unei forme de prezent (*aduce* apare de 3 ori în 2 strofe) are forţă de convingere, marcînd apariţia marelui simbol.

[29] F. Şerban, 1973, p. 140—146.

[30] Id. ib., p. 142.

gație, folosind și alte procedee semantice sau sintactice[31], ceea ce este valabil și pentru Radu Stanca. Specifică pentru vocația teatrală a poetului, *Buffalo Bill* reflectă în toate elementele componente o coerentă tensiune dramatică, la care contribuția regiei textului în sistemul negației, precum și sistemul opozițiilor semantice generate la nivele diferite[32] merită să fie analizată sub aspecte și din perspective diferite. Concluzia generală ar putea releva izotopia dintre structura dramatică a baladei și dinamismul liric al textului, dintre jocul semnificației măștilor și cel al formelor verbale semnificante. Prin predilecția pentru imaginile militare și de armament, analiza nivelului semantico-lexical ar pune în evidență aceeași esență a curajului constatată la un alt nivel. Finalul baladei, pus sub semnul lui *dacă*, deschide o prelungire sugestivă, reproiectînd o nouă posibilitate interpretativă, un strat conotativ impregnat în aceeași măsură de înfruntarea destinului, de speranța învingerii morții printr-o permanență a aspirației, o victorie ce ar putea fi viabilitatea creației.

[31] Al. Indrieș, 1975, p. 184—241.
[32] Aici se poate integra și studiul opozițiilor logice de tipul celor cercetate de Greimas.

Scanned with OKEN Scanner

Eugen Cizek
(Universitatea din Bucureşti)

DESPRE POETICA ROMANULUI GREC

Romanul ca gen literar apare în contextul oferit de civilizaţia şi de cultura greacă. Din motivele pe care le vom arăta mai jos, romanul grec n-a beneficiat de prestigiul dobîndit de tragedie sau de epopee, dar a constituit într-o anumită epocă un gen foarte popular. În antichitate, ca şi mai tîrziu, în Evul Mediu, apariţia şi dezvoltarea romanului ca gen se conexează strîns referentului, depind în destul de mare măsură de sistemele politice şi de codurile socio-culturale. Evoluţiei desfăşurate pe planul referentului, alunecărilor şi mutaţiilor intervenite la acest nivel, le corespund o evoluţie şi diferite transformări survenite în structurile romaneşti. Romanul în general apare ca unul dintre genurile cele mai deschise spre referent. Firește însă că evoluţia genului a fost impusă totdeauna şi de exigenţele interne ale sistemului de tipare, de uzarea unor structuri, ca şi de alţi factori de aceeaşi natură.

Pe de altă parte, chiar dacă romancierii medievali ar fi reinventat structurile genului, fără a cunoaşte prototipul antic — fapt care este departe de a fi demonstrat — ulterior, în cursul Evului Mediu şi în timpul Renaşterii, traducerile romanelor antice şi bizantine au înrîurit profund evoluţia genului romanesc. Fără îndoială, interesul sporit pentru „gramatica" romanului în genere, pentru acest gen încă atît de popular la sfîrşitul secolului nostru, explică în mare măsură preocuparea cercetătorilor din ultimele decenii pentru romanele greceşti[1]. În realitate, romanul grec s-a situat foarte departe de complexitatea sistemelor romaneşti moderne. Romanul grec a fost inferior, sub raportul dezvoltării structurale şi coerenţei, romanului latin al antichităţii. Genul romanesc este unul dintre cele în care latinii i-au depăşit simţitor pe greci. Totuşi regulile de bază ale unei gramatici literare complicate, care n-a făcut decît să se amplifice pe parcursul genului, se regăsesc în romanul grec, aşadar, repetăm, părintele literaturii romaneşti. Acest gen multiform se defineşte dealtfel foarte dificil: el presupune oricum, după părerea noastră, o naraţie relativ lungă, mai lungă decît ce a nuvelei, — cantitatea are importanţa ei — naraţie care să includă în primul rînd o ficţiune, tradusă cel puţin parţial în limbajul semnelor, fără a elimina obligatoriu simbolurile. De asemenea orice roman presupune o „viziune" a lumii umane"[2], chiar foarte elementară, care răspunde unui cod socio-cultural specific.

Romanul grec îndeplinea aceste condiţii. El n-a depăşit nivelul romanului simplu de aventuri, n-a cunoscut tipuri mai complexe de structuri, care să

[1] Pentru problemele puse de „gramatica istorică" a romanului, ne permitem să trimitem, pe lîngă unele lucrări mai vechi ale noastre, la *Observaţii asupra romanului grec*, studiu introductiv la *Romanul grec*, sub tipar de Editura Univers. Mare parte din alegaţiile noastre reia cele expuse în acest studiu introductiv.

[2] Cum o definea Jean Pouillon, 1946, p. 13.

pună problemele esențiale ale existenței, să abordeze în ansamblul ei condiția umană, dar a comportat o anumită tensiune problematică[3]. Pe de altă parte, între limitele relativ modeste, mai sus menționate, romanul grec a evoluat totuși de la simplu la complex, a cunoscut o complicare și o amplificare a gramaticii sale elementare. Aceasta a reprezentat dealtfel una dintre principiile pentru care grecii n-au elaborat un termen precis — chiar și vag, precum cel de „roman" — care să circumscrie genul în cauză și să-l distingă de celelalte. Au ezitat între *dieghema*, *mythos*, *historia*, *erotikon drama*, *syntagma dramatikon*, *plasma*, în vreme ce romanii utilizau pentru definirea romanului termenul de *fabula*, care slujea de fapt să denumească modalități literare foarte diferite („povestire", „piesă de teatru" etc.). Apariția romanului după formarea poeticii aristoteliciene a genurilor literare reprezintă a doua cauză a acestei dificultăți de a defini romanul și de a elabora un metalimbaj autonom al genului. În sfîrșit, în pofida propagării sale largi și în strînsă corelație cu originea și factura sa populară, romanul era judecat ca un gen modest, *genus humile dicendi*, în contrast cu speciile literare înalte. Această judecată de valoare a esteticienilor, puțin favorabilă romanului, explică în parte disprețul sau, în orice caz, interesul redus vădit față de genul romanesc de postaristotelicieni. De aceea poetica romanului s-a constituit greu și n-a putut depăși o reflecție critică relativ modestă, tîrziu atestată în cadrul literaturii de limbă elenă a imperiului roman.

Deci în cultura greacă n-au lipsit cu totul elementele de poetică a romanului. În 363 e.n. împăratul Iulian înfățișa în greceşte lui Theodoros, marele preot al Asiei, măsurile pe care le elabora la nivelul acțiunii de restaurare, remodelare morală și unificare a păgînismului tradițional. Referindu-se la lecturile necesare culturii preoților păgîni, împăratul arată că: „se cuvine să se citească povestiri (*historiai*), care să prezinte lucruri reale. Să ocolim ficțiunile (*plasmata*), narate de cei vechi sub formă de povestiri (*historiai*), subiectele erotice (*erotikas hypothesis*) și toate cele asemănătoare lor"[4]. În continuare, Iulian afirmă că lecturile nepotrivite provoacă treptat pasiuni, apoi chiar o văpaie puternică, împotriva cărora trebuie făurite mijloace adecvate de apărare. Să remarcăm totuși că, încă anterior, romancierii greci, inclusiv Longos, atrăseseră atenția asupra tematicii erotice a operelor scrise de ei, iar în 400 e.n. medicul Priscianus indică *amatoriae fabulae*, deci romanele de dragoste, ca stimulent erotic, de fapt ca afrodisiac. Plutarh promisese de asemenea o distincție între istoriografie și ficțiune, iar Macrobius, cînd se referă la romanul latin, îl caracterizează prin ficțiune, motive erotice și divertisment[5]. Ulterior teoreticienii bizantini vor formula unele remarci de amănunt referitoare la diferite romane grecești și vor pune în evidență anumite trăsături ale genului: caracterul fictiv, ponderea factorului erotic, afinități cu teatrul, în speță cu *drama*.

Prin urmare, chiar anticii și urmașii lor alcătuiseră bazele poeticii romanului: ficționalitatea genului, tendința spre divertisment și spre tematică erotică, diferențieri și filiații cu istoriografia și cu teatrul.

---

[3] Georg Lukacs, 1977, p. 85 notează: „procesul conceput astfel ca formă lăuntrică a romanului este călătoria individului problematic către sine însuși, este drumul care duce de la încarcerarea în limitele opacei realități eterogene — pur și simplu *existență*, iar pentru individ lipsită de sens —, la limpedea cunoaștere de sine".

[4] Iulian, *Ep.*, 89, b, p. 301.

[5] Plutarh, *Despre virtutea femeilor*, 1, 1 și Macrobius, *In Somn. Scip.* 1, 2, 3.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă se știe astăzi cu certitudine că romanul a constituit în spațiul elenic de cultură un gen literar tardiv, anumiți specialiști au susținut că el s-ar fi format inițial în Orient, de unde ar fi fost preluat de greci[6]. Desigur grecii din perioada apariției romanului cunoșteau anumite povestiri orientale, mai ales egiptene, și recurgeau la experiența povestitorilor egipteni, ale căror opere — narații de dragoste și de aventuri — erau frecvent traduse în limba elenă[7]. Astfel de pildă *Visul lui Nectanebos* constituia aproape o Alexandrie egipteană. Alte povestiri, cum au fost *Cei doi frați*, *Un naufragiat*, *Principele condamnat* etc., narau tribulațiile unor îndrăgostiți sau călătorii fantastice. Așadar povestirile egiptene și alte narații orientale au furnizat primilor romancieri motive pe care ei le vor dezvolta, după ce le vor fi adoptat tiparelor gîndirii grecești. Totuși povestirile orientale nu erau încă romane, întrucît mentalitatea care le guverna se statornicea în zonele mitului, în spațiul basmului, iar stilul lor implica mărcile aceluiași basm. Romanul n-a apărut în afara lumii elenice.

Romancierii greci și-au extras trama narativă și și-au alcătuit gramatica, în special, pe baza experienței anumitor genuri literare grecești. Însă factorul genetic principal trebuie descoperit în altă parte. Romanul nu s-a format prin amplificarea și dedublarea unuia ori mai multor *genera* anterioare și nici chiar prin simpla lor fuziune. El s-a constituit ca un gen literar nou[8], adecvat unor împrejurări social-istorice și unei mentalități înnoite, un nou cod socio-cultural. Un public specific a reclamat apariția textului și metatextului romanului, căruia i-a impus popularitatea.

Cuceririle lui Alexandru în Orient prilejuiseră modificarea profundă a mentalității grecilor. Pe teritoriile vaste ale fostului său imperiu luaseră ființă mai multe state, cum erau cel al Seleucizilor, cel al Ptolemeilor din Egipt și altele. În ultimele două veacuri ale erei noastre, romanii au cucerit progresiv și au anexat aceste state. Oricum, polis-ul, vechea structură politico-morală a grecilor, subsistă numai ca unitate administrativă și, pînă la cucerirea romană, ca formațiune politică, dar, după gesta lui Alexandru, oamenii epocii elenistice nu se mai simțeau solidari cu sistemul de valori al orașului în care locuiau. Polis-ul încetează de a mai funcționa ca unitate spirituală de care să se simtă indisolubil legat omul-cetățean și ia naștere un nou cod socio-cultural. Limbajul mitului și simbolurilor — ne referim la mit ca începătură, dar și la mit ca simbol desfășurat — limbaj axat pe valorile polis-ului, pierde teren în favoarea limbajului semnelor. Genuri ca epopeea și tragedia, care rezidă în prezentarea discursivă a miturilor, nu mai dau satisfacție tuturor elenilor[9]. Romanul apare în urma triumfului acestui limbaj al semnelor.

Apariția romanului ca gen coincide cu penetrația romanilor în zona estică a bazinului Mediteranei. Absolutismul despotic al statelor elenistice și ulterior al imperiului roman reorientează gustul grecilor, de la genurile corelate activităților obștești, spre evaziunea individuală în experiențe încercate pe tă-

---

[6] Această teorie a fost adoptată încă în secolul al XVII-lea de către Pierre de Huet. Chiar în secolul al XIX-lea a fost combătută de către Alexis Chassang, 1862, p. 391.

[7] Cum observă Brian P. Reardon, 1971, p. 327—333. Tema egipteană a tînărului prinț care duce o existență dificilă a fost recuperată în primul roman grec cunoscut, *Romanul lui Ninos*, cum observă Stephanie West, 1977, p. 47—48.

[8] Noutatea genului a fost judicios proclamată de Ben Edwin Perry, 1967, p. 3—43.

[9] Relațiile cu unitățile socio-morale locale, colectivitățile polis-u-lui slăbiseră pînă la dispariție. Pentru transformarea mentalității, vezi și Pierre Grimal, 1958, p. XII—XIV; B.P. Reardon, 1971, p. 342, 401.

Scanned with OKEN Scanner

rîmuri necunoscute ori spre viața interioară, cel mult spre problematica familiei. În spațiul spiritual simplificat, practic golit de responsabilități colective, omul societății elenice se simte împărțit între interesul accentuat pentru curiozități și noutăți geografice, etnografice și morale, care se impune în întinderile deschise de cuceririle macedonene și ulterior romane, și sentimentul însingurării, chiar alienării. Pasiunea pentru narațiile călătoriilor și vicisitudinilor sentimentale ilustra, cu deosebită pertinență, mentalitatea, configurația morală a publicului grec elenistico-roman, compus din indivizi solitari, față de vastele structuri politice în care trăiau. Pe de altă parte, savantul catalan Carlos Garcia Gual observa că împlinirile pasiunii sentimentale ori ale aventurilor trăite de călători, „happy-end"-ul romanelor, operau ca o *katharsis*[10]. Această valență catartică a romanelor grecești a fost dealtfel semnalizată de Chariton, unul dintre cei dintîi romancieri, la începutul cărții a opta a operei sale. Autorul elen semnalează că finalul fericit al tradițiilor narate anterior compensează suferințele trăite de eroi, înainte de victoria iubirii lor. Vocabulul folosit este chiar *katharsion*, „compensație" sau „sacrificiu expiatoriu", care implică într-un fel conceptul aristotelician de *katharsis*. Romancierul elen cunoscuse ideile lui Aristotel și sugerase o apropiere intenționată între efectele operei sale și funcția catartică pusă de Stagirit pe seama tragediei clasice. Chariton susține astfel că funcția catartică se transferă din spațiul teatrului clasic în zona romanului. Semnele înlocuiesc astfel simbolurile spre a satisface preferințele unui public interesat de o exigență imaginară, în fond emoționantă, chiar exaltantă, a unor personaje ce părăsiseră terenul miturilor, pentru a aborda experiențe pe care — cel puțin teoretic — putea să le trăiască orice grec în viața lui cotidiană. Cu eroii principali se identificau cititorii, mai ales bărbați tineri și femei, publicul cel mai pasionat de lectura romanelor[11].

Însă alte genuri literare, mai vechi, au putut oferi romanului teme și structuri, care, stăruim, au fost integrate unui tipar complet nou, unui sistem artistic original. Aceste genuri au fost: istoriografia, narațiile de călătorie, elegia erotică, teatrul comic popular și cult, epopeea.

Se apreciază îndeobște că intriga — cel puțin a romanului grec erotic, numit de savanții germani „Liebesroman", — se desfășoară pe baza unui model formalizat, unei scheme clasice. În general, în desfășurarea acestei intrigi, doi tineri îndrăgostiți trec prin numeroase peripeții, întîmpină obstacole și personaje care se străduiesc în van să-i despartă, ca să se unească definitiv într-un sfîrșit fericit. Se trece în acest mod de la prima întîlnire a cuplului — îndeobște incidentală — și de la declanșarea bruscă a iubirii, la separație, spre a închide aventurile într-o regăsire decisivă. Tribulațiile înglobează un grup de aventuri caracteristice, autentice invariante: călătorii maritime, atacuri ale tîlharilor, răpiri piratерești, întemnițări, gelozii, morți false, recunoașteri, coincidențe, răsturnări etc[12]. Totuși, pe de o parte, în acest cadru, invenția narativă dispunea de o libertate absolută de a înmulți peripețiile și episoadele — în timp ce nuvela se mărginea la vehicularea unei singure aventuri pitorești —, iar, pe de alta, fiecare romancier a aplicat original acest model, a promovat o evoluție a structurilor importante[13]. Fără îndoială însă că romancierii mai noi citiseră operele precursorilor și știau că publicul lor cunoștea convențiile genului.

---

10 Carlos Garcia Gual, 1974—1976, p. 11—144, în special p. 137.
11 Cum notează Carlos Garcia Gual, f.a., p. 99—105, mai cu seamă p. 103—104
12 Vezi B. P. Reardon, 1971, p. 310; 332—323; C. Garcia Gual, 1974—1976, p. 129—130.
13 Fapt subliniat de B. P. Reardon, 1971, p. 309—403.

Scanned with OKEN Scanner

Primul roman grec atestat datează din jurul anului 100 î.e.n. Sîntem totuşi convinşi că au exista şi alte romane, scrise înainte de această dată, care s-au pierdut fără urme, ca atîtea opere literare antice. Dar oricînd noi papirusi descoperiţi pot scoate la lumină romane mai vechi, aşa cum revelă mereu fragmente de romane relativ tardive, anterior necunoscute şi publicate de specialişti în ultima vreme. Credem că romanul ca gen a apărut la începutul secolului al doilea în mediul popular elenizat din Egipt, foarte probabil la Alexandria. Avînd în vedere nivelul modest atins de poetica romanescă antică, socotim foarte anevoioasă descoperirea cretatorului antic al primului roman, aşa numitul *inuentor* al genului, scriitorul care a avut ideea făuririi unui sistem literar nou.

Ultimele investigaţii ştiinţifice stabilesc în evoluţia romanului grec două faze principale: o etapă iniţială, presofistică, de lungă durată, întrucît debutează în secolul al II-lea î.e.n. şi se întinde pînă la sfîrşitul secolului I e.n., şi o etapă sofistică, de apogeu al romanului grec, axată pe secolul al II-lea e.n. şi pe cele imediat următoare[14]. Romanele presofistice sînt exclusiv erotice sau „romantice", cum le definesc anumiţi cercetători. În aceste romane presofistice dragostea constituia unica structură generativă. Semnalăm de asemenea ca mărci ale parcursului acestui tip iniţial de roman laicitatea absolută, psihologia rudimentară a personajelor şi ruptura progresivă de istorie şi de istoriografie.

În 1876 Erwin Rohde a susţinut că unirea elegiei erotice cu naraţia de călătorie, în scopul zămislirii romanului, s-ar fi efectuat în secolul al II-lea e.n., sub influenţa celei de a doua sofistici greceşti. Am subliniat că romanul a luat naştere cu mult timp înainte de această dată, dar celebrul savant german a avut dreptate să vadă un stimulent de seamă al creaţiei romaneşti în a doua sofistică, mişcare de revitalizare a oratoriei, retoricii şi, în general, a culturii de limbă greacă din imperiul roman al secolului al II-lea e.n.[15] S-a trecut la o nouă etapă a romanului şi sub impactul altor factori: expansiunea generalizată a culturii latine şi greceşti în cadrul Imperiului, apogeul civilizaţiei antice, atins sub domnia lui Traian şi continuat cu un înalt nivel de dezvoltare în timpul dinastiilor care i-au urmat: Antoninii şi Severii. Se ajunge astfel la o diversificare a publicului, la o compartimentare a lui. Se formează publicuri diferenţiate în funcţie de diversele tipuri de roman, iar, pe de altă parte τύχη destinul, soarta, se inseră în structura generativă a tuturor operelor romaneşti ca factor fundamental, în anumite subgenuri chiar unic.

Într-adevăr, sub influenţa rafinării genului şi publicului, ca şi sub înrîurirea sofisticii, se constituie mai multe tipuri de roman grec, în vreme ce romanul etapei presofistice fusese, cum am semnalat mai sus, exclusiv erotic. De fapt se impun trei tipuri de roman: istoric, umoristic, erotic. Desigur expansiunea cea mai marcată o cunoaşte romanul erotic, rămas principala modalitate a genului. Motivaţia aşa numitului „Liebesroman" se dedublează: dragostea împarte funcţia de creator al intrigii cu destinul. Structura generativă, substanţa romanelor, conotaţiile ideologice se îmbogăţesc toate deopotrivă.

---

[14] După exemplul lui B. E. Perry, 1967, passim, această dihotomie a istoriei romanului grec este sumată de Eugen Cizek, 1970, p. 17—76; B. P. Reardon, 1971, p. 353—355; C. Garcia Gual, 1974—1976, p. 128; f.a., p. 104.

[15] Consideraţiile asupra formării romanului abia în secolul al II-lea şi asupra celei de a doua sofistici pot fi citite în Erwin Rohde, 1960, p. 4—10; p. 183; p. 262—263; p. 361—387 etc.

Scanned with OKEN Scanner

Oprim aici consideraţiile noastre asupra formării şi funcţionării romanului grec. Lectura şi analiza romanelor păstrate confirmă — sperăm — şi totodată nuanţează aprecierile noastre generale. Ne referim îndeosebi la cele mai importante romane greceşti: presofistice — precum *Romanul lui Ninos* sau *Aventurile lui Chaireas şi ale Calliroei*, alcătuit de Chariton — ori sofistice, cum au fost *Romanul lui Alexandru*, al lui Pseudo-Callisthenes, *Istoria Adevărată*, a lui Lucian din Samosata, *Aventurile Leukippei şi ale lui Cleitophon*, roman al lui Achilleus Tatios, *Daphnis şi Chloe* al lui Longos, *Etiopicele* lui Heliodor.

Scanned with OKEN Scanner

Elena Dragoş
(Universitatea „Babeş—Bolyai", Cluj-Napoca)

TRANSFORMĂRI NARATIVE: MIT ŞI ROMAN

Printre domeniile predilecte ale poeticii actuale se numără şi analiza structurală a naraţiunii. Cercetătorii francezi văzînd în naraţiune o entitate bazată pe noţiunea de text, plasează cercetarea ei între analiza riguroasă a textului prin textlingvistică şi o perspectivă mai largă, de tip semiotic, denumind domeniul astfel delimitat semiotică narativă (E. U. Grosse, 1978, G. Wienold, 1978). Perspectiva semiotică se consolidează odată cu considerarea operei narative ca semn, naraţia suportînd în consecinţă aplicarea unui model de analiză, îmbogăţindu-se astfel cu infinite semnificaţii sau realizînd dezambiguizări dintre cele mai interesante. La acestea din urmă ne vom referi şi noi în cele ce urmează.

Concepînd semiotica ca o elaborare de modele, J. Kristeva (1969, p. 422) atrage atenţia că semiotica mărturiseşte ceea ce alte ştiinţe trec sub tăcere, şi anume că obiectul ei de studiu e un model construit în funcţie de modelul întrebuinţat. Relaţia dintre acest obiect şi tipul de formalizare e dialectică, în sensul că „obiectul e construit prin model, iar modelul însuşi e larg înclinat spre obiect, astfel încît subiectul şi obiectul se întrepătrund, se dizolvă unul în altul, realizînd o dialectică asemănătoare cunoaşterii hegeliene" (*ibidem*). În felul acesta semiotica nu devine o ştiinţă a ştiinţelor, ci o cale de cercetare care e capabilă să se modeleze pe sine şi obiectele ce le studiază, după modelul său. Din această calitate a semioticii îşi trage astăzi substanţa cercetarea referitoare la naraţie, una dintre cele mai mature realităţi ştiinţifice actuale.

Ceea ce ne-a atras atenţia studiind problema transformărilor narative, de exemplu, care înseamnă a aplica unei naraţii un model, la unul dintre cei mai cunoscuţi prozatori români, Liviu Rebreanu, a fost posibilitatea ca, prin semiotică, să se decanteze şi să se stabilească individualitatea narativă a unor opere care doar intuitiv au fost alăturate, ţintind chiar spre statutul lor de specie literară anumită.

Corpusul ales pentru analiză diferă total de modelele avute la îndemînă, deoarece este constituit din trei dintre romanele lui Liviu Rebreanu: *Ion*, *Crăişorul* şi *Răscoala*. Alegerea unui ansamblu de asemenea mesaje reunite printr-o izotopie socială prin excelenţă, complicată cu una naţională în *Crăişorul*, dar reductibilă funcţional de prima, ni s-a părut oportună, deoarece răspunde imperativelor reclamate îndeosebi de descrierea unui model, şi anume: acest corpus e destul de larg, destul de omogen, grosso-modo este şi un ansamblu sincronic, precum şi unul reprezentativ (R. Barthes, 1964, p. 134; A.J. Greimas, 1966, p. 142), dat de locul acestor creaţii în ansamblul operei lui Liviu Rebreanu.

Scanned with OKEN Scanner

Construirea arhimodelului acestor romane a fost facilitată de exigențele cunoscute ale autorului față de compoziție și de constanța apariției unor elemente în structura imanentă a lor. Așa se explică de ce în ciuda diversității de loc și de timp, în ciuda conjuncției diferitelor structuri socio-culturale din fiecare operă în parte, se recunoaște o armătură unică, o structură ce are numeroase legături cu diversele aspecte ale planului manifest al discursului (A.J. Greimas, 1976, p. 208), un rol important avînd aici materialul semantic. De altfel previzibilă — vocația de constructor a lui Liviu Rebreanu nemainecesitînd demonstrații separate — structura romanelor ca narațiuni se susține, credem, deocamdată prin identificarea unităților acestei structuri cu ajutorul semanticii structurale bidimensionale (L. Doležel, 1976), care prevede mai întîi relevarea funcțiilor și actanților și apoi comentarea lor ce oferă variate interpretări ale situației narative a evenimentelor.

Dintre unitățile nivelului distributiv se desprind funcțiile unei virtuale macrostructuri a romanelor. Stabilirea lor a necesitat îmbinarea semanticii lingvistice cu cea logică, aceasta din urmă dezvoltată din logica contemporană a teoriei acțiunii (T.A. van Dijk, 1974—75, 1975; L. Doležel, 1976). Nucleul motivului, după A. N. Veselovski, sau funcției, după V. I. Propp, fiind o predicație, e de remarcat natura posibil dual a lui/ei: ca stare și ca eveniment sau ca motive statice și motive dinamice (calificări și acțiuni), acestea din urmă înțelese ca rezultatul unei intenții al unui subiect animat (agent).

Materia narativă a romanelor studiate se condensează în jurul a șase funcții cardinale dinamice, rezultate din abstractizarea diverselor acțiuni și procese, fiind tipice pentru relațiile dintre agenți, și a cîte două pînă la patru funcții calificative. Cele șase funcții cardinale sînt următoarele:

— funcția de modificare-ameliorare (a);
— funcția de prejudiciere (b);
— funcția de pedepsire (c);
— funcția de participare (d);
— funcția de comunicare (e);
— funcția psihică (f).

Reținem pentru structura unitară a romanelor această constanță a funcțiilor cardinale, care, dacă e explicabilă pentru *Crăișorul* și *Răscoala*, e semnificativă pentru comparația cu *Ion*.

Dintre funcțiile calificări ne reține atenția cea care seamănă cu formula introductivă a basmului și care e de asemenea comună celor trei romane, și anume: *a fi sărac*, *a nu avea drepturi*, *a nu avea pămînt*. Această funcție reclamă o schimbare, fie sub imperiul mobilurilor sufletești puternice (*Ion* și *Crăișorul*), fie sub cel al evidenței de ordin economic (*Răscoala*). Perspectiva narativă care se deschide de aici și care acoperă în mare parte substanța romanelor se încadrează perfect procesului de ameliorare din punctul de vedere al beneficiarului (sperată de Ion, români și țărani), propus de Cl. Bremond (1966, p. 66—76). Romanele debutînd cu o funcție iterativă, autorul a fost liber să aleagă între două alternative: fie o intensificare, de ordinul gradației, a proprietății predicatului *sărac* → *sărăcire*, fie depășirea condiției inițiale (I. Lotman ar spune încălcarea frontierei cîmpului semantic) prin promovarea altor funcții, de data aceasta cu semul dinamism. Se știe că autorul nostru a optat pentru cea de a doua soluție ce aduce în prim plan cîteva funcții, libere la rîndul lor, de tot atîtea soluții alternative. Ne interesează pentru discuția noastră promovarea funcțiilor de prejudiciere și de pedepsire, cu care vom opera mai cu seamă, prin conjuncție cu actanții care le ilustrează.

Scanned with OKEN Scanner

Concepînd narația ca o transformare (J. Kristeva, 1969), iar acesta, la rîndul ei, ca o inversiune, sîntem în măsură să remarcăm că, romanul *Ion*, sub raportul funcției inițiale, atestă această transformare: *a fi sărac* → *a fi bogat*. Dar, așa cum remarca tot J. Kristeva că, spre deosebire de epic (mit, epopee etc.), romanul dispune de o programare și o finitudine structurală care fac ca dualismul diametral sau disjuncția epică să apară ca un dualism concentric, în sensul că opoziția *sărac — bogat* să reclame și o a treia dimensiune, în *Ion* opoziția inițială se completează și se complică cu voința eroului de *a fi fericit*, ceea ce face ca „o transformare astfel concepută să fie departe de a fi o simplă inversiune sau o combinatorie de termeni disjuncți. Ea pune accent pe a) organizarea gramaticii narative și b) în locul concepției analitice a narațiunii date prin analiza structurală clasică se introduce o concepție sintetică ce o orientează semiotic spre problemele *producerii* semnificației (și nu numai spre cele ale descrierii unui stadiu de semnificație dat)" (*ibidem*, p. 422). Creîndu-se un dualism ambivalent sau concentric ce evocă în final imaginea spiralei hegeliene, înțelegem de ce autorul, după traversarea opoziției *sărac — bogat*, complică planul narativ cu *a fi fericit*, care dovedește întărirea funcției psihice, fundamentală pentru romanul acesta, „ca o funcție nondisjunctivă a semnului, iar în ambiguitatea ei se va găsi un teren propice meandrelor" (*ib.*, p. 436). Este și rațiunea pentru care *Ion* etalează o structură tipic romanescă (și nu una epopeică, cum s-a afirmat uneori), în care „dualismul, de care vorbea Cl. Lévi-Strauss, e dinamic, nefiindu-și suficient sieși, ci reclamînd întotdeauna referirea la mediul înconjurător" (ap. J. Kristeva, *ib.*, p. 435).

Semnificativ pentru cercetare e faptul că transformarea narativă se probează și la nivelul celuilalt component al enunțului canonic minimal — actantul —, iar disocierile realizate aici pun în evidență structuri diferite. Recunoscînd în narație o rețea de relații între personaje și aplicînd acestora un test abstractizant, ca și în cazul funcțiilor, în sensul înlăturării elementelor indiciale și sfîrșind prin a acorda actantului un statut metalingvistic de ordinul funcției sintactice, am realizat în fond condiția structurii de adîncime a narației, concretizată prin funcții și actanți. Extrapolarea macrostructurii narative prin funcții și actanți dă posibilitatea realizării la aceștia din urmă a statutului lor de simpli participanți, plus o dispunere în trei opoziții binare, articulate în categorii sintactico-semantice, ca: subiect-obiect, remitent — destinatar, adjuvant-opozant. La nivel global se poate remarca cum unul și același actant își schimbă funcția sintactică: din subiect poate deveni obiect și invers. De exemplu, eroul principal din *Ion*, cu statut de actant, începe prin a fi obiect (al prejudicierii lui Vasile Baciu), apoi el însuși prejudiciază (pe Vasile Baciu) în calitate de subiect, pentru ca în final să devină din nou obiect de data aceasta al prejudicierii lui George. În felul acesta romanul *Ion* răspunde exigențelor impuse de A.J. Greimas (1973, p. 13—35) pentru definirea narativității, ca fiind una sau mai multe transformări al căror rezultat sînt jonctiunile, adică conjuncțiile sau disjuncțiile subiectelor cu obiectelor. Un caz îl formează cele două subiecte (Ion și Vasile Baciu) interesate simultan în deținerea unui obiect-valoare (Ana sau ceea ce reprezintă ea pentru Ion — pămîntul — unde remarcăm convertirea unui actant în obiect-valoare), unul (S_1) în disjuncție cu obiectul, celălalt (S_2) în conjuncție cu el:

$$(S_1 \cup 0) \underset{\neq}{\gamma} (S_2 \cap 0)$$

— marcînd situația inițială.

Mai apoi avem de a face cu:

$$(S_1 \cap 0) \curlyvee (S_2 \cup 0)$$

— romanul dezvăluind locul de întîlnire al joncțiunii paradigmatice cu cea sintagmatică, propusă de A. J. Greimas:

joncțiune paradigmatică	joncțiune sintagmatică
	$(S_1 \cup 0) \rightarrow (S_1 \cap 0)$
	$(S_2 \cap 0) \rightarrow (S_2 \cup 0)$

Intervenind cu S_3 (preotul Belciug care-l sfătuiește pe Ion să ia avocați contra lui Vasile Baciu) ce se identifică cu S_1, se realizează transformarea de *apropriere* a obiectului-valoare. Deci:

$$F \text{ transf. } [(S_3 = S_1) \rightarrow S_1 \cap 0] \text{ unde } S_3 \text{ e virtual.}$$

Consecința imediată e conjuncția lui S_1 cu O, adică a lui Ion cu Ana sau ceea ce reprezintă ea — pămînturile.

În cazul în care $S_3 = S_1$ (real) se produce transformarea de renunțare la obiectul-valoare, adică Vasile Baciu renunță la pămînturi, dîndu-le lui Ion și Anei:

$$F \text{ transf. } [(S_3 = S_1) \rightarrow S_1 \cup 0]$$

In roman nu întîlnim cazurile în care $S_3 = S_2$ (real sau virtual), ceea ce ar corespunde transformării tranzitive de atribuire și deposedare, romanul fiind de ordinul apropriere-renunțare, mai dramatic constituit decît cealaltă alternativă.

Observăm că în transformările de tipul romanului este obligatorie intervenția unui „al treilea" actant, purtătorul funcției de participare, de obicei, care complică pe spirală evoluția narației. Prin urmare, și la nivelul funcțiilor, și la cel al actanților, *Ion* dezvăluie o structură de tipul romanului în care intervenția unui „al treilea" (funcție sau actant) indică o dezvoltare concentrică.

Existența în romanul *Crăișorul* a actanților colectivi (A.J. Greimas, 1976, p. 96) simplifică în mare parte distribuția din punctul de vedere al funcțiilor sintactico-semantice ale acestora. Este vorba mai cu seamă de transformarea de tipul mitului — simpla inversiune — adică *activul în pasiv*, *pozitivul în negativ* etc., în felul acesta ansamblul mitic definind o structură cu dezechilibru constant. De exemplu, ceea ce indică enunțurile canonice din *Crăișorul* sînt următoarele inversiuni: R — subiect, N — obiect; N — subiect, R — obiect. Aceste inversiuni traduc relațiile duale ireconciliabile dintre actanți, românii și nobilii străini. Deși asupra narației planează constant posibilitatea intervenției unui „al treilea" care ar schimba acest dualism diametral într-unul concentric (această intervenție ar putea fi împăratul care i-ar susține pe români, prin poruncile date în secret lui Horia), totuși *Crăișorul* se orientează spre epicul pur, de origine mitică, prin structura narativă fixă, care prevede după prejudiciere funcția de pedepsire, după ocuparea funcției sintactice de subiect pe cea de obiect.

Prin caracterul său static și repetitiv, trăsături caracteristice mitului, structura romanului *Crăișorul* generează o narație mitică în care actantul Horia,

de exemplu, desprins din cel colectiv (R), e ridicat la rangul de simbol, așa cum trăiește și azi în conștiința poporului, „gîndirea mitică [mișcîndu-se] în orbita simbolului" (J. Kristeva, 1969, p. 448). La nivelul discursului elementul simbolic e susținut de replica maiorului din final, ce limpezește calitățile de supraom ale lui Horia: „ — Un om? Mai mult decît un om!".

În acest sens mitul închis în *Crăișorul* răspunde de deplin definiției date acestuia de Mircea Eliade (1963, p. 19): „mitul este o realitate culturală extrem de complexă, povestind o istorie sacră și deci «o istorie adevărată», pentru că se referă întotdeauna la o realitate relatînd un eveniment care a avut loc în timpul primordinal, al „începuturilor", totodată acest eveniment privind direct pe oameni, schimbîndu-le condiția socială, culturală, economică etc.". Avînd în vedere dualismul diametral, *Crăișorul* demonstrează și o altă calitate a mitului cuprins în el, și anume disjuncția care-i este proprie. Prin urmare structura narativă ar putea fi reprezentată astfel: F transf. $(S_1 \cap 0 \cup S_2) \Rightarrow (S_1 \cup 0 \cap S_2)$, în care prima parte e dorită, iar a doua e realizată, dispunînd de o disjuncție exclusivă și nonechivalentă ($S_1 = R$ și $S_2 = N$). Totodată *Crăișorul* confirmă caracteristicile algoritmice ale mitului semnalate de A.J. Greimas (1975, p. 199) pentru armătura lui, care prevăd orientarea spre un scop și dimensiunea temporală de tipul unei astfel de povestiri: $\frac{\text{înainte}}{\text{după}} \simeq \frac{\text{conținut inversat,}}{\text{conținut afirmat}}$ după cum la nivelul mesajului se desprinde izotopia antropocentristă (un erou se detașează de colectivitate și produce răsturnarea situației, cum e cazul actantului—erou Horia).

Așadar *Crăișorul* apare ca „o rece biografie romanțată" (G. Călinescu) sau „o foarte solidă bucată literară" (N. Iorga), pentru că, în fond, cuprinde povestirea unui mit, care exclude și intervenția unui „al treilea", și generarea inversiunii la nesfîrșit. Acestea se realizează prin reluarea mitului în *Răscoala*, operă care conține în germene și calitățile mitului și pe cele ale romanului propriu-zis.

Considerînd *Răscoala* de o factură identică cu *Crăișorul* în privința organizării actanțiale, prin existența actanților colectivi, dar și prin succesiunea funcțiilor sintactico-semantice de tipul: Bo — subiect, Ț — obiect; Ț — subiect, Bo — obiect; Bo — subiect Ț — obiect, pe baza acelorași funcții cardinale, de prejudiciere și de pedepsire, nu facem decît să subliniem epicul pur, de natură mitică, dat de dualismul diametral și de transformarea prin inversiunea funcțiilor sintactico-semantice a actanților. Ceea ce impune *Răscoala* ca un roman cu calități și de tipul povestirii mitice, este încercarea autorului de a impune un „al treilea", un adjuvant, desprins din actantul colectiv Bo — intelectualii — sau din rîndul celuilalt, Ț, — intelectualii satului, în speță, Ion Dragoș, dar care nu reușesc să-și realizeze programul narativ, după cum nici „confecționarea" de către țărani a „unui al treilea" — vestitorii în alb trimiși să vadă — sau — poruncile (imaginare) ale lui vodă — nu schimbă cu nimic natura duală a actanților colectivi. Toate acestea țin de un univers imaginar, grefat pe un schelet mitic, care este o simplă inversiune. Coeziunea actanțială e atît de puternică, încît, de exemplu, Bo începînd ca remitenți, pe baza funcției de comunicare, ai căror destinatari sînt Ț, aceștia la rîndul lor, în calitate de destinatari conțin în germene funcția de subiect, dau posibilitate narației să se genereze astfel la infinit (Ph. Hamon, 1972, p. 210). Romanul se sfîrșește astfel cu o simetrie actanțială de tipul Bo — subiect, Ț — obiect,

cu care s-a şi început, deci o structură închisă, ceea ce face, ca în acest punct să se despartă de mit, care are o structură deschisă. În felul acesta, ceea ce este univers imaginar, aproximativ prima parte a romanului *Răscoala*, se derulează ca o structură romanescă, iar atunci cînd se relatează un eveniment real, dar de tip mitic, ridicarea ţăranilor pentru pămînt, naraţia devine epic pur prin inversiunea ce o închide în nucleul său narativ. Trecerea de la triadismul implicit la diada simetrică este efortul de a reface dualismul concentric care e asimetric ca primul şi diadic ca celălalt, în fond efortul de creare a unui roman şi nu de povestire a unui mit. Sau, în termenii gramaticii transformaţionale, romanul posedă o infinitate de sintagme narative, ca o structură de competenţă, şi ordonează aceste sintagme ca o structură de performanţă. Trecerea de la competenţă la performanţă va fi numită şi ea transformare (J. Kristeva, 1969, p. 442). O astfel de transformare e departe de a fi o simplă inversiune sau o combinare de termeni disjuncţi. După cum s-a văzut mai sus (vezi supra, p. 179) ea pune accent pe organizarea gramaticii narative, iar în locul concepţiei analitice a naraţiei date, prin analiza structurală devenită clasică, introduce o concepţie sintetică care orientează semiotica spre problema *producerii* semnificaţiei şi nu numai a descrierii unui stadiu de semnificaţie dat. Asistăm prin urmare la transformarea unui fapt istoric (în cazul romanului *Crăişorul*) într-unul narativ, apoi, prin relaţiile sintactico-semantice, într-un simbol şi apoi în mit, dîndu-i o nouă forţă pragmatică ca structură ideologică astfel constituită. În cazul romanului *Răscoala*, aspectele paradigmatice de ordin sintactic şi semantic nu proiectează naraţia pe orbita simbolului şi deci nici a mitului, dar dispun de următoarele caracteristici: a) discursul romanesc nu se referă la o realitate unică, singulară, ci evocă un ansamblu de imagini şi idei asociate (de exemplu, prima parte a romanului *Răscoala*); b) sensul rezultă din combinarea cu alte semne sau din combinarea sistemelor de semne între ele (vezi conjuncţia diverselor sisteme economice cu cele socio-culturale din acelaşi roman); c) suportă principiul transformării, iar într-un anumit cîmp de structuri se generează la infinit (vezi a doua parte a romanului *Răscoala*, rezultată şi din transformare, şi din generarea inversiunilor).

Potrivit acestor particularităţi, *Crăişorul* ni se revelează ca o povestire a mitului răscoalei lui Horia, iar *Răscoala*, conţinînd în germene un mit, îşi depăşeşte condiţia, înscriindu-se în coordonatele romanului epic comparabil cu *Ion*.

Scanned with OKEN Scanner

Rodica Goia
şi
Péntek Elisabeta
(Universitatea „Babeş—Bolyai", Cluj-Napoca)

UNELE PROBLEME ALE RECEPTĂRII ROMANULUI

1. Receptarea operei literare este considerată de cercetările mai recente ca un proces de comunicare în care unitatea de bază a informaţiei este procesul pragmatic care are loc în conştiinţa individuală a receptorului (Moles, Abraham A., 1958; Eco, Umberto, 1976). Corelaţia factorilor psihologici, sociologici şi estetici nu poate fi neglijată în studierea receptării. De aceea abordarea literaturii sub aspectul receptorului are, în mod firesc, un caracter interdisciplinar.

În domeniul sociologiei literaturii o cercetare empirică poate oferi două tipuri de informaţii. Pe de o parte ea poate releva caracteristicile generale ale mecanismului de efecte estetice, ajutînd la descoperirea structurii sociale a emoţiei estetice, iar, pe de altă parte, pe baza ei se poate contura tipologia socială a cititorului.

Orice analiză a fenomenului receptării evidenţiază faptul că trecerea informaţiei estetice de la emiţător la receptor presupune o atitudine activă, circuitul implicînd o coparticipare a celor două părţi (Herseni, Traian, 1973; Józsa Péter, 1978). Activitatea de receptare în sensul re-creaţiei însă este direct determinată de ramurile de artă, de genurile şi speciile concrete. Problema receptării legate de o specie literară presupune la rîndul ei, şi o abordare istorică privind atît contextul pragmatic intern al operei cît şi cel extern, legat de presupoziţiile psiho-socio-culturale ale cititorului în momentul receptării (Hankiss Elemér, 1969; Schmidt, J. Sigfried, 1973; Bousoño, Carlos, 1975).

Lucrarea de faţă are la bază o cercetare cu caracter sociologic-literar, întreprinsă pentru descoperirea caracteristicilor generale ale receptării romanului şi pentru conturarea unei tipologii a cititorului.

2. În efectuarea unei cercetări cu caracter sociologic-literar un teren ideal îl constituie şcoala, asigurînd posibilităţi optime pentru studierea pe etape a procesului de receptare, pentru observarea continuă a atitudinii cititorilor.

Cercetarea a avut loc în trei licee şi s-a desfăşurat după parcurgerea noţiunilor despre roman din cadrul studiului teoriei literare. Ea s-a axat pe opt romane, unele studiate în cadrul capitolului (S. Cervantes: *Don Quijote*, V. Hugo: *Mizerabilii*, L. Tolstoi: *Ana Karenina*, E. Hemmingway: *Bătrînul şi marea* şi Camil Petrescu: *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*), celelalte studiate ulterior (M. Sadoveanu: *Neamul Şoimăreştilor* şi *Baltagul*, Király László: *Lupi albaştri*). În selecţionarea operelor am căutat ca ele să facă posibilă urmărirea relaţiei operă-cititor şi sub aspectul schimbării tehnicii romanului, studiind modul de receptare legat nu numai de romane clasice şi moderne, dar şi de „romanul nou" (nouveau roman), acesta din urmă fiind reprezentat în ancheta noastră de romanul „Lupi albaştri" de Király László.

Cercetarea a cuprins un număr de 360 elevi, fiecare dintre ei citind un singur roman, după preferință, dintre cele propuse. Numărul cititorilor după cărți oscilează între 25—74 (vezi tabelul nr. 1).

3. Pentru fiecare roman am întocmit un indice compus din 210 substantive reprezentative pentru romanul respectiv, denumind obiecte, evenimente, locuri, situații istorice, grupuri de oameni caracteristice sau noțiuni care ge-

Titlul romanului	Numărul de cititori
Lupi albaștri	24
Don Quijote	26
Neamul Șoimăreștilor	31
Baltagul	37
Mizerabilii	45
Ultima noapte de dragoste, prima noapte de război	52
Bătrînul și marea	71
Ana Karenina	74
Total	360

Tabelul nr. 1

neralizează unele momente sociale, psihice, etice, specifice romanului. Elevilor chestionați li s-a cerut să sublinieze 30 de substantive care li se par cele mai reprezentative și pe baza cărora s-ar putea stabili despre ce roman e vorba.

Materialul anchetei ar merita o amplă analiză socio-semiologică. În lucrarea de față datele au fost prelucrate sub aspect distribuțional și sub aspect calitativ.

3. 1. Urmărind frecvența substantivelor alese, constatăm că în cazul fiecărui roman există 8—10 substantive subliniate de majoritatea elevilor, altele indicate abia de 2—3 ori sau chiar o dată. De ex., din indicele romanului lui Tolstoi, substantivul *tren* a fost semnalat de 72 de cititori din 74, iar 83 de cuvinte au fost subliniate de 2—4 ori. Dintre cuvintele romanului „Baltagul" substantivele *oi* și *datină* au fost subliniate de 34 și respectiv 30 din cei 37 de cititori. Între cele 30 de substantive apar și cuvinte cu o frecvență mare (subliniate cu mulți elevi), dar care au o importanță oarecare în contextul romanului și cuvinte cu o frecvență mică (subliniate de puțini elevi), dar absolut necesare pentru înțelegerea semnificației operei. Interpretînd unele cuvinte din punctul de vedere al gramaticii narative, ca lexeme ce realizează anumite funcții ale narațiunii, constatăm că ele au fost surprinse de puțini cititori. Astfel, cuvinte ca *sfătuire*, *căutare*, *protejare*, pe care se bazează funcția de participare în romanul Baltagul, sau cuvinte ca *demascare*, *ucidere* realizînd funcția de pedepsire în același roman, deci asemenea cuvinte au fost subliniate abia de 12—13 ori.

Ca urmare a celor de mai sus, drept punct de plecare în stabilirea tipologiei elevilor ca cititori, am luat ipoteza după care *categoriile de cuvinte selectate între cele 30 sînt caracteristice pentru el* ca receptor al narațiunii. În acest sens s-au conturat trei tipuri de cititori:

A — cu tendința de a sublinia substantive mai rar alese;
B — cu tendința de a sublinia cuvinte cu frecvență mare între cele 30;
C — fără o tendință caracteristică în acest sens.

Scanned with OKEN Scanner

Alegerea celor 30 de cuvinte reprezentative presupune din partea elevilor anchetaţi o interpretare a romanului citit. Atitudinea cititorului de tipul *B* presupune observarea mesajului celui mai evident şi mai uşor de receptat, iar atitudinea cititorului de tip *A* observăm tendinţa de a releva nivelele sublingvistice şi supralingvistice ale mesajului artistic. Tipul *A* se caracterizează deci printr-o lectură activă, conştientă, iar tipul *B* poate fi considerat un cititor pasiv, comod.

3. 2. În urma unei analize calitative, substantivele pot fi grupate în trei categorii:

I. Lexeme legate de acţiunea romanului;
II. Lexeme legate de contextul social-istoric;
III. Lexeme legate de mesajul artistic al operei.

În clasificarea lexemelor am luat în considerare funcţia lor în contextul romanului, de aceea acelaşi substantiv poate să aparţină primei categorii într-un roman şi celei de-a doua în altul) (de ex. substantivul *tren* în „Ana Karenina" şi în „Baltagul"). Pe baza tendinţei elevilor anchetaţi de a selecta cuvinte dintr-o categorie sau alta, am distins trei tipuri de cititori, după cum îşi concentrează atenţia:

— spre acţiune,
— spre contextul social-istoric,
— spre mesajul artistic.

Această tipologie scoate în evidenţă stratul relevant pentru cititor, deci reprezintă dimensiunea modului de interpretare a lecturii de către cititor.

În cele 8 indice 37,5% dintre lexeme aparţin categoriei I, 23,20% categoriei a II-a, iar 39,30% categoriei a III-a. Procentajul mai ridicat al substantivelor axate pe mesajul artistic se explică prin faptul că în romanul „Lupi albaştri" substantivele aparţinătoare primelor două categorii nu mai sînt relevante, datorită dispariţiei acţiunii tradiţionale, a fluidităţii personajelor şi a dizolvării cronologiei.

Distribuţia lexemelor subliniate este aproape aceeaşi. Se observă o preferinţă mai accentuată din partea elevilor faţă de lexemele axate pe acţiune, iar un procent puţin mai scăzut în a treia categorie.

4. În paralel cu indicele, elevii anchetaţi au completat şi un chestionar pentru stabilirea tipului de memorie. Acest chestionar cuprindea cinci întrebări legate de acţiunea operei. Pe baza răspunsurilor s-au conturat trei tipuri: de acţiunea operei. Pe baza răspunsurilor s-au conturat trei tipuri:

— cititori cu memorie bună,
— cititori cu memorie slabă,
— cititori cu memorie mijlocie.

5. În privinţa tipologiei cititorilor s-au găsit relevanţi următorii trei factori:

— caracterul activ (pasiv) al lecturii,
— modul de interpretare,
— memoria.

Urmărind corelaţia acestora, am ajuns la următoarele concluzii:

a) O lectură activă presupune orientarea către mesajul operei, în timp ce o lectură pasivă se limitează la acţiunea romanului.

b) În cazul lecturii active, amănuntele dispar din memorie, la o lectură pasivă memoria reţine multe amănunte.

c) Nu se observă o corelaţie între tipul de memorie şi modul de interpretare.

Scanned with OKEN Scanner

d) Se poate presupune că dimensiunea activ-pasiv determină celelalte două dimensiuni. În urma unei lecturi active, conştiente, se poate descoperi mai uşor mesajul artistic, iar amănuntele dispar din memorie.

În urma combinaţiei celor trei factori, se pot desprinde 27 tipuri de cititori, dar distribuţia lor numerică relevă 6 tipuri mai frecvente (53,80%) (vezi tabelul nr. 2).

Nr. crt.	Tipul de cititor	Procentul
1.	Pasiv, orientat spre acţiune, cu memorie bună	12,09%
2.	Activ, orientat spre mesaj, cu memorie bună	10,46%
3.	Pasiv, orientat spre mesaj, cu memorie bună	8,50%
4.	Activ, orientat spre acţiune, cu memorie slabă	8,06%
5.	Pasiv, orientat spre conext, cu memorie bună	7,49%
6.	Activ, orientat spre context, cu memorie bună	7,26%

Tabelul nr. 2

Desigur, ne dăm seama că această anchetă, concentrîndu-şi atenţia asupra cititorului mediu, trebuie să se limiteze la semnalarea tipurilor de cittiori, fără a realiza o reprezentare statistică social-valabilă sau o ierarhizare valorică a tipurilor semnalate.

6. Interpretînd datele obţinute, din punctul de vedere al operelor abordate, putem constata că există diferenţe şi după romanul urmărit. Caracteristicile romanelor s-au stabilit pe baza aceloraşi date prelucrate pentru tipizarea cititorilor. Am constatat o lectură activă în cazul operelor lui Hemingway şi lui Király Làszló şi o lectură pasivă la romanele lui Hugo şi Tolstoi. În cazul ultimelor două romane, ca şi în cazul „Baltagului" lui Sadoveanu, accentul a fost pus pe acţiune. Contextul social-istoric a fost relevat în special de lectura operelor lui Cervantes, Camil Petrescu şi M. Sadoveanu, „Neamul Şoimăreştilor". În corelaţie cu caracterul ei activ, semnalat mai sus, lectura operelor lui Hemingway şi Király László a evidenţiat mesajul lor artistic. Mai puţin importante se semnalează acţiunea în „Bătrînul şi marea", contextul social-istoric în „Lupi albaştri" şi mesajul artistic în „Don Quijote". Ca urmare constatăm:

— efectul profund al operelor „Bătrînul şi marea" şi „Lupi albaştri",

— efectul multidimensional al romanului „Ultima noapte de dragoste, prima noapte de război",

— efectul unilateral, bazat pe acţiune, în cazul romanelor „Mizerabilii", „Baltagul" şi „Don Quijote".

Confruntarea datelor pe romane cu corelaţiile mai sus stabilite dovedeşte că lectura este determinată direct de specificul operei. De ex., în romanul „Lupi albaştri" procesul receptării este direct determinat de tehnica „romanului nou", de caracterul lui ambivalent şi deschis. Cititorul devine un fel de complice al scriitorului, care nu mai prevede deznodămîntul operei, fiind obligat astfel la o participare mai activă.

În perspectivă se poate presupune o tipologie a cititorilor pe baza diferitelor tipuri de romane în strînsă legătură cu analiza semiotică şi estetică a operelor.

Scanned with OKEN Scanner

III. SEMIOTICĂ

Scanned with OKEN Scanner

Solomon Marcus
(Universitatea din București)

SEMIOTICA ZÎMBETULUI
(ASPECTE ALGORITMICE ALE COMUNICĂRII UMANE)

Disciplinele implicate azi în înțelegerea modului în care informația e produsă, manipulată și receptată sînt de o mare varietate, mergînd de la cele matematice, logice și tehnice, trecînd prin cele biologice, pînă la cele umaniste ca psihologia, lingvistica, semiotica, praxiologia și sociologia. Totuși, o reală joncțiune a punctelor de vedere venind din direcții atît de diferite nu s-a produs.

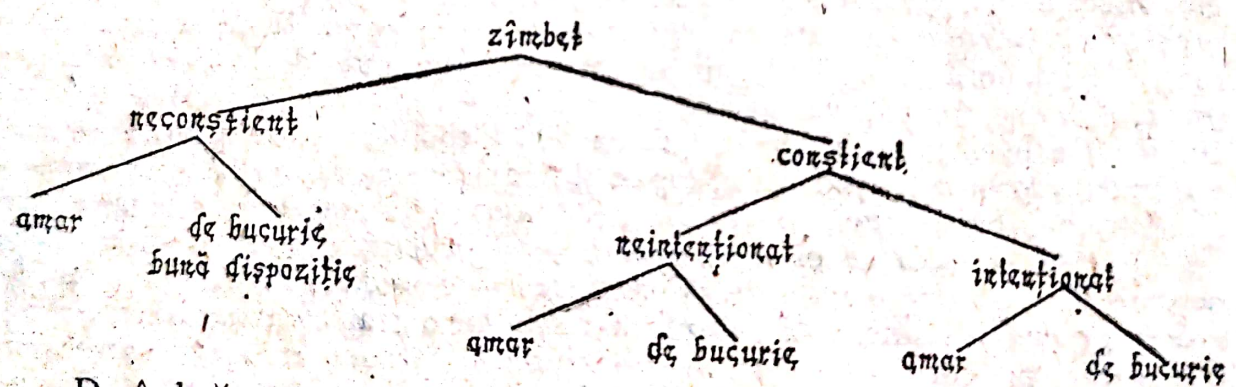
Teoria informației și informatica au făcut reale eforturi de a se apropia de aspectele semantice ale informației, dar o teorie matematică a informației semantice încă nu există, mulțumindu-ne cu aceea clasică, a lui Shannon, care e de fapt numai a informației selective. De asemenea, în tratarea automată a textelor ne aflăm încă într-un stadiu destul de primitiv, deoarece textele sînt încă abordate atomistic, ca grămezi de cuvinte individuale, fapt pentru care indexarea automată și rezumarea automată se află încă într-o fază rudimentară. Nivelele semantice superioare pe care un cuvînt le dobîndește provin din inserarea lui în diferite contexte și tocmai acest fapt nu e încă accesibil prelucrării automate a datelor lingvistice. După o perioadă de entuziasm, în care atît inginerii cît și lingviștii au așteptat prea mult de la calculatoare, a urmat o altă perioadă, mai lucidă, în care s-a înțeles că un progres în tratarea automată a informației vehiculate de oameni e condiționat de o înțelegere mai profundă a proceselor semiotice, logice și lingvistice care stau la baza comunicării umane. Fără îndoială, aceasta nu înseamnă că subevaluăm importanța unui progres în ceea ce privește capacitatea calculatoarelor de a digera baze de date din ce în ce mai cuprinzătoare. Dar în considerațiile de față avem în vedere prejudiciile aduse de faptul că disciplinele tehnico-matematice ale informației, pe de o parte, și disciplinele umaniste ale informației, pe de altă parte, nu reușesc încă să realizeze o reală colaborare. Ne aflăm într-un moment în care semiotica, pe care Ch. S. Peirce a edificat-o în urmă cu un secol, trăiește o deosebită înflorire, în timp ce teoria actelor de vorbire a lui Austin și Seurle plasează comunicarea lingvistică în domeniul disciplinelor comportamentale și praxiologice. Problemele dezvoltării exercită o puternică presiune asupra preocupărilor privind maladiile comunicării umane și ale difuzării informațiilor, iar rezultatele cercetărilor speculative sau experimentale din domeniul lingvisticii, psihologiei și sociologiei informației reclamă asistența calculatorului, pentru a putea deveni efective și operaționale.

În lumina acestor considerații, ne propunem să discutăm în cele ce urmează, unul dintre cele mai simple acte de comunicare umană, pentru a marca perspectivele, dar și dificultățile unei abordări în același timp algoritmice și semiotice a schimbului de informații. Actul de comunicare asupra căruia ne oprim este *zîmbetul*.

Scanned with OKEN Scanner

Ar fi greu de găsit un tip de mesaj mai popular și mai des vehiculat decît zîmbetul. El este implicat în cele mai multe saluturi și, în general, în funcția fatică a comunicării umane. El a devenit atît de social, încît s-a transformat, pentru sute de milioane de oameni, într-o obligație profesională. Uneori poate nu atît zîmbetul, cît absența lui, este semnificativă. Ca orice atitudine supralicitată, zîmbetul poate avea un efect opus celui scontat. Condițiile din ce în ce mai sofisticate ale vieții sociale conferă celor mai simple atitudini umane o varietate practic infinită de posibilități și implicații. Acea mișcare uneori abia perceptibilă a buzelor, a ochilor, a feței, pe care o numim zîmbet, ne rămîne ca cel mai frumos semn al nesiguranței noastre. Dar nici acest semn nu se poate sustrage acțiunii, pe cît de lente pe atît de necruțătoare, pe care o exercită asupra noastră imensa lipsă de încredere acumulată de omenire. Zîmbetul față în față cu suspiciunea, zîmbetul sabotat de suspiciune, iată drama atîtor întîlniri încărcate cu o gravă răspundere privind destinele unor uriașe mase de oameni.

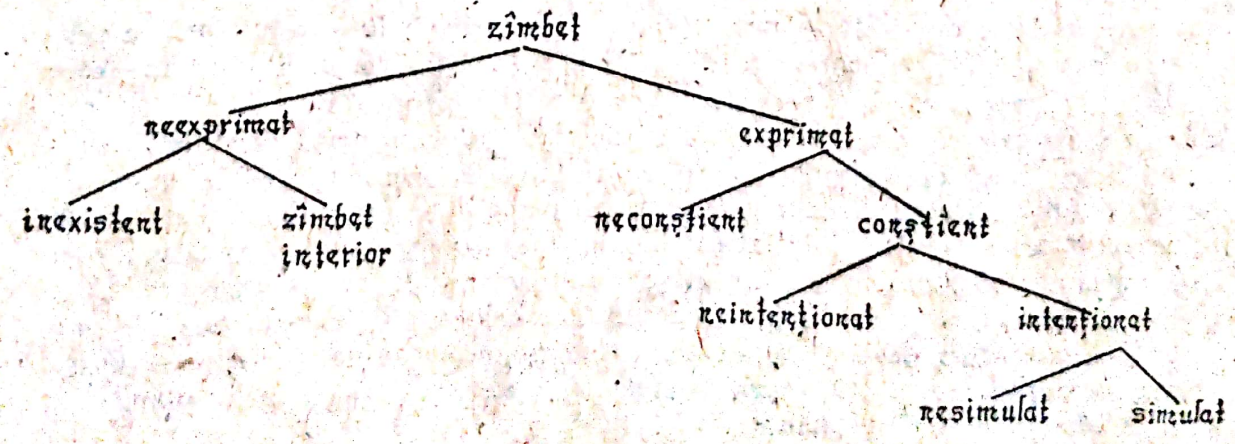
Pentru a desluși complexitatea semiotică și algoritmică a problemelor legate de funcția socială a zîmbetului, vom proceda treptat, pornind de la una dintre cele mai simple situații. Avem în vedere o persoană care zîmbește de una singură, deci în absența oricărui partener uman. O atare persoană ar putea zîmbi, de exemplu, în largul unei cîmpii, sau între cei patru pereți ai unei odăi. În aceste condiții, zîmbetul este un indiciu al unei stări de bună dispoziție sau chiar de bucurie, dar tot atît de bine ar putea să fie un zîmbet amar. În singurătate, zîmbetul se manifestă ca un act ilocuționar, care poate fi eventual realizat în mod conștient, dar e mai probabil ca subiectul să nu fie conștient de efectuarea lui. În cazul în care e conștient, zîmbetul poate fi intenționat (deliberat), de exemplu cînd ne privim în oglindă, sau neintenționat.



De îndată ce o persoană zîmbește în prezența unui partener uman, la cele șase posibilități anterioare se adaugă altele noi. Mai întîi, se poate schimba chiar statutul semiotic al zîmbetului. Într-adevăr, zîmbetul poate deveni un semn de simpatie adresat partenerului sau eventual unul de ironie. În acest fel, el se poate transforma într-un semnal, în accepțiunea pe care o dă Thomas Sebeok acestui termen („Cînd un semn declanșează, mecanic sau în virtutea unei convenții, o anumită reacție din partea celui care-l primește, se spune că semnul funcționează ca un semnal", Sebeok, 1975, 233—260), dar nu vom lua deocamdată în considerare această posibilitate. Cert este că funcția conativă trece astfel pe primul plan, fapt subliniat și de posibilitatea ca zîmbetul să fie simulat. În acest din urmă caz, intenția de a transforma semnul în semnal devine manifestă, iar reușita ar implica transformarea zîmbetului într-un act perlocuționar.

Să încercăm o sistematizare a virtualităților semiotice ale zîmbetului în

prezența unui partener. Din punctul de vedere al semnificației sale, el poate fi de patru feluri: expresia unei stări de bună dispoziție, deci de satisfacție; expresia unei amărăciuni de care subiectul se distanțează cu oarecare humor; un semn de simpatie adresat partenerului; o ironie la adresa partenerului. Evident, acest mod de a cuantifica ipostazele sau valorile zîmbetului poate fi discutat și, eventual, revizuit în funcție de bogata literatură psihologică relativă la această atitudine umană. Dar astfel de modificări nu ar afecta structura analizei noastre. Primele două posibilități, bucuria și amărăciunea, erau, în cazul anterior al persoanei singure, rezultatul unor procese de semnificare, care devin, în prezența partenerului, procese de comunicare; cellalte două, simpatia și ironia, sînt obligatoriu procese de comunicare. Însă nu e exclus ca zîmbetul să fie încărcat cu semnificații multiple; de exemplu, să fie, în același timp, expresia unei bucurii și a unei simpatii față de partener, sau să fie colorat de amărăciune, dar orientat cu simpatie către partener; sau, să exprime buna dispoziție dar, în același timp, să fie orientat în mod ironic către partener. Desigur, apar și combinații incompatibile, cum ar fi aceea a suprapunerii zîmbetului amar cu cel care exprimă o stare de satisfacție. Admițînd drept combinații compatibile exact cele trei combinații enumerate mai sus, rezultă un total de șapte semnificații posibile ale zîmbetului. Însă aceste șapte semnificații pot fi asociate cu una sau alta dintre următoarele attiudini sau poziții ale subiectului: neconștient; conștient, dar neintenționat; conștient și intenționat, dar simulat; conștient, intenționat și nesimulat. Distincția dintre conștient și intenționat poate să pară imperceptibilă. Să ne gîndim însă la modalitatea vecină cu zîmbetul, aceea a rîsului. Nimeni nu va contesta posibilitatea rîsului conștient, dar neintenționat. Rezultă un total de $7 \times 4 = 28$ de variante. Să observăm însă că mai există și posibilitatea zîmbetului strict interior, care nu se exteriorizează într-o mișcare perceptibilă vizual. Zîmbetul poate fi cenzurat din motive diverse, care țin fie de natura situației (nimeni nu va zîmbi la o înmormîntare), fie de distanța care ne separă de interlocutor, sau de dorința de a simula absența zîmbetului sau chiar atitudinea opusă, premergătoare plînsului. Caracterul foarte gradual al trecerii de la zîmbet la atitudinea neutră sau invers, atît sub aspect fizic cît și sub aspect psihic, determină posibilitatea decodării expresiei faciale neutre sub forma oricărui tip de zîmbet dintre cele enumerate mai sus, inclusiv sub forma zîmbetului interior, după cum mișcarea facială care indică un zîmbet nu este totdeauna decodată ca atare. Adăugînd zîmbetul strict interior și expresia facială neutră în absența zîmbetului interior, obținem o îmbogățire a arborescenței de modalități ale zîmbetului, după cum urmează:



Fiecare dintre cele șase modalități date de extremitățile arborescenței (cu excepția primeia, în care zîmbetul e inexistent atît fizic cît și interior) poate avea oricare dintre cele șapte valori analizate anterior. Rezultă $5 \times 7 = 35$ de variante în care se poate produce zîmbetul. În arborescența astfel obținută, se poate considera distanța obișnuită în teoria grafurilor, distanță supusă eventual la unele modificări.

Să analizăm acum modul în care partenerul poate decoda un zîmbet sau interpreta ca zîmbet absența zîmbetului. În această ordine de idei, trebuie să remarcăm că parametrii care concură la realizarea zîmbetului ocupă o poziție oarecum intermediară în ierarhia celor 21 de trăsături faciale pe care Paul Ekman (1978, p. 124—156) le repartizează în trei grupe, după cum ele sînt statice, mobile, dar lente, și rapide. Ekman degajează pe această bază 18 tipuri de informații pe care le poate furniza fața omenească, dar zîmbetul pare să fie un vector care-și află componente în toate aceste 18 coordonate (personal identity, kin, race, gender, temperament, personality, beauty, sexual attractiveness, intelligence, disease, emotion, mood, emblems, adaptors, illustrators, regulators, age, previous emotional life).

Dacă, așa cum am arătat, un zîmbet poate fi produs în 35 de feluri, înseamnă că el poate să fie și decodat în 35 de variante distincte. Caracterul atît de labil al stărilor subjacente zîmbetului și atitudinea de ezitare, dacă nu chiar de suspiciune, pe care o adoptă de obicei partenerul fac ca oricare dintre cele 35 de variante să poată fi sau decodată corect, sau confundată cu oricare dintre celelalte 34 de variante. Această situație conduce la $35 \times 35 = 1225$ de raporturi posibile între încifrarea și descifrarea unui zîmbet. Însă partenerul poate decoda ca zîmbet și absența atît interioară cît și exterioară a zîmbetului, deci se mai adaugă încă 34 de variante, dînd un total de 1259 de variante. Dintre acestea, numai 35 de raporturi (adică asocierea oricărei variante cu ea însăși) exprimă o relație de concordanță între cei doi parteneri, celelalte 1224 variante fiind manifestări a tot atîtea situări ale partenerilor pe lungimi de undă diferite. Neînțelegeri, supărări, bănuieli, suspiciuni, procese de intenție, invidii, adversități, luări în zeflemea, blesteme din partea unuia dintre parteneri sau din partea amîndurora; iubire, prietenie, afinitate, indiferență, bunătate, solidaritate manifestate de către unul dintre parteneri sau de către amîndoi; asocierea unuia dintre parteneri cu una oarecare dintre atitudinile din prima enumerare, în timp ce celălalt partener e asociat cu una oarecare dintre atitudinile din a doua listă, iată marea varietate de procese de comunicare care pot să apară într-o situație în aparență atît de rudimentară ca aceea în care o persoană adresează alteia un zîmbet.

Am analizat deci, într-o primă etapă, o semiotică de ordinul întîi, a persoanei singure, apoi o semiotică de ordinul al doilea, a unei persoane care zîmbește în prezența unui partener. A urmat o semiotică de ordinul al treilea, aceea în care ne-am interesat de modul în care partenerul decodează zîmbetul. O semiotică de ordinul al patrulea ar putea fi aceea în care ne interesăm de răspunsul partenerului. Acest răspuns ar putea fi oricare dintre cele 35 de variante puse în evidență în atitudinea primei persoane, plus eventual o a 36-a variantă, constînd în absența zîmbetului (atît interior cît și exterior). Dar, exact ca în analiza precedentă, oricare dintre cele 1529 de raporturi posibile în cadrul semioticii de ordinul al treilea se poate combina cu oricare dintre cele 36 de răspunsuri. Obținem astfel o tipologie de situații numărînd $1529 \times 36 = 55044$ de variante.

Scanned with OKEN Scanner

Într-o semiotică de ordinul al cincilea, vom lua în considerare modul în care prima persoană decodează zîmbetul (sau nonzîmbetul) de răspuns al partenerului. Fiecare dintre cele 36 de răspunsuri poate fi decodat în 36 de feluri, deci obținem $36 \times 36 = 1296$ raporturi posibile între răspunsul partenerului și decodarea acestui răspuns. Dar semiotica de ordinul al cincilea trebuie, evident, să țină seamă de semioticile precedente; fiecare dintre raporturile pe care tocmai le-am pus în evidență poate urma oricăruia dintre raporturile care au apărut în cadrul semioticii de ordinul al treilea. Obținem deci $1259 \times 1296 = 1631664$ de variante.

Semioticile de ordin superior lui cinci ar fi acelea în care emițătorul face o ipoteză asupra modului în care receptorul i-a decodat mesajul, apoi receptorul face o ipoteză asupra acestei ipoteze, receptorul face o ipoteză asupra modului în care emițătorul i-a decodat răspunsul, emițătorul face o ipoteză asupra acestei ipoteze și așa mai departe. Ordinul de mărime al numărului de variante care se acumulează în acest fel crește vertiginos.

Și totuși, actul de comunicare pe care-l avem în vedere este unul dintre cele mai rudimentare: un schimb de zîmbete între doi parteneri. Dar fiecare dintre parteneri are, ca la șah, o anumită putere de analiză, adică de utilizare a semioticilor de ordin superior, și elaborează o ipoteză asupra capacității corespunzătoare a partenerului. Această capacitate se exprimă printr-un număr natural, care indică semiotica de ordinul cel mai înalt pînă la care o persoană poate urca. Teoretic, în planul competenței umane, această capacitate este infinită. În planul performanței, însă, experimente adecvate sau poate mai degrabă radiografia riguroasă a unor situații autentce ar putea stabili, măcar aproximativ, capacitatea efectivă de analiză pe care o manifestă o persoană. În această ordine de idei, analiza marilor opere literare, mai cu seamă din literatura dramatică, analiza spectacolelor de teatru și a filmelor de deosebită introspecție psihologică, ar putea da indicații prețioase. Mai trebuie să ținem seamă de faptul că noi nu utilizăm de fiecare dată această capacitate la valorile ei superioare. Dar cu cît suspiciunea noastră la adresa partenerului e mai mare și cu cît îi atribuim o capacitate de analiză mai mare, cu atît sîntem și noi tentați să optimizăm utilizarea acestei capacități. Este ușor de înțeles, în aceste condiții, cîte greșeli, drame, prejudicii, gafe, complicații inutile pot să apară dintr-o inexactă evaluare de către un partener a capacității de analiză a celuilalt partener și a gradului de suspiciune pe care acesta din urmă o manifestă față de cel dintîi. Analiza algoritmică a modului în care semioticile de ordin superior se constituie pe baza semioticilor de ordin inferior dezvăluie mecanismul de proliferare a atitudinilor de suspiciune, natura repercusiunilor pe care le au, prin iterarea operatorilor de suspiciune, atitudinile inițiale de neîncredere între parteneri. Pe aceeași cale, putem evalua modul în care anumite incompatibilități inițiale între anumite variante se repetă, dînd naștere unor incompatibilități de ordin superior. Putem de asemenea stabili efectul unei insuficiente cunoașteri de către unul dintre parteneri a poziției celuilalt partener. Procesele de escaladare a cursei gafelor, a cursei suspiciunilor și neîncrederii reciproce, procese care din păcate au luat o deosebită amploare în ultima vreme, își găsesc o tratare conceptuală și operațională în același timp în cadrul semioticilor de ordin superior.

Să încheiem observînd că actul de comunicare pe care l-am urmărit, în dinamica sa, în considerațiile anterioare, comportă și o descriere sub forma unor limbaje formale pe alfabetul de 36 de variante ale codării sau decodării mesajului în discuție. Atît limbajul generat de emițător, cît și cel generat de

Scanned with OKEN Scanner

receptor sînt limbaje infinite, sub aspectul competenței lor, iar semioticile de ordin superior pun în evidență recurențele acestor limbaje, recurențe de natura cărora depinde complexitatea automatelor capabile să genereze sau să recunoască limbajele în discuție. Aceste automate trebuie, la o aproximare mai fină, să fie de natură probabilistică, deoarece semioticile de ordin superior se supun unor legități de tip Markov sau cumva de natură mai complexă. Această abordare generativă a comunicării prin zîmbet ne dă posibilitatea să formulăm probleme care pînă acum nici măcar nu puteau fi imaginate. Mecanismele generative ale zîmbetului se află neîndoielnic în creierul uman, ca un atribut esențial al speciei umane, dar componenta înnăscută a zîmbetului are nevoie de colaborarea componentei dobîndite prin existența vieții sociale, pentru a se putea manifesta. Încheiem deci această discuție cu un zîmbet optimist, dar prudent, pentru că deocamdată nu e decît semnul unui proiect.

Scanned with OKEN Scanner

Emanuel Vasiliu
(Universitatea din București)

COERERȚA ȘI PERMISIUNE

1. Conceptul de „coerență" a unui text poate fi explicat — așa cum am încercat să arătăm cu altă ocazie[1] — în cel puțin trei feluri, și anume: prin noțiunea de *consistență* (a propozițiilor care îl compun), prin noțiunea de *consistență în raport cu un număr de postulate de sens* și prin noțiunea de *grad de expectație* (a apariției unei propoziții s_i în imediata vecinătate a unei alte propoziții, s_j). Vom încerca, în cele ce urmează, să punem în relație cel de al treilea înțeles, cel de *expectație*, cu noțiunea de *permisiune*, realizînd astfel — cel puțin în intenția noastră — o reducere a ideii de „coerență" la un concept pragmatic, legat de normele de comportament lingvistic.

2. În articolul menționat (cf. nota 1), consideram că fiecare pereche de propoziții s_i, s_j a unui text oarecare poate fi caracterizată printr-un coeficient, ε, care să reprezinte *gradul de expectație* a apariției celor două propoziții în succesiune imediată, indiferent în ce ordine. În acord cu cele arătate, o expresie de forma $\varepsilon(s_i, s_j)$ va exprima faptul că „trecerea" de la propoziția s_i la propoziția s_j, sau invers, de la s_j la s_i, are gradul de expectație ε, unde ε poate lua valori de la 0, cînd co-ocurența celor două propoziții este cu desăvîrșire neașteptată, la n, cînd co-ocurența celor două propoziții are gradul cel mai înalt de expectabilitate. De exemplu, apariția unei propoziții ca

(1) *Ion este înalt.*

este în mai mare măsură conformă cu expectația unui vorbitor oarecare (adică ε are o valoare mai mare) după o propoziție ca

(2) *Lui Ion nu-i plac fetele înalte.*

sau

(3) *Maria nu este înaltă.*

sau

(4) *Mariei nu-i plac bărbații înalți.*

decît după o propoziție ca

(5) *Maria citește un roman.*

(unde ε are o valoare mai mică, adică mai apropiată sau, eventual, egală cu zero).

Vom considera o clasă de propoziții $K = \{s_1, \ldots, s_n\}$. Clasa K trebuie înțeleasă ca ansamblul propozițiilor care apar în succesiunea $<s_1, \ldots, s_n>$, eventual fără ca tranziția de la o propoziție la alta să se

[1] Vezi E. Vasiliu, 1979.

Scanned with OKEN Scanner

facă prin intermediul unei conjuncții sau al vreunui alt mod de „legare" sintactică explicită.

Mai departe, vom introduce notația 's_i/s_j' cu semnificația: „propozițiile s_i, s_j se enunță una după cealaltă (indiferent de ordinea de succesiune a celor două propoziții)"[2]. Altfel spus, notația s_i/s_j reprezintă o *asertiune cu privire la* modul de înlănțuire a propozițiilor (aparținind unei anumite clase de propoziții). În consecință, s_i/s_j trebuie înțeleasă ca o aserțiune *în limbajul descrierii* și nu în limbajul obiect. Notația '$\overline{s_i/s_j}$' reprezintă negația expresiei s_i/s_j și are semnificația „propozițiile s_i, s_j nu se enunță una după cealaltă" sau „este fals că propozițiile s_i, s_j se enunță una după cealaltă".

În continuare, vom conveni ca ceea ce în articolul nostru citat (cf. nota 1) am reprezentat prin coeficientul ε (al gradului de expectabilitate) să reprezentăm cu ajutorul unor **valori de adevăr într-o logică m-valentă.** Altfel spus, în loc să avem, pentru $\varepsilon(s_i, s_j)$, $\varepsilon = 0, 1, 2, \ldots$, vom avea pentru orice propoziție de forma s_i/s_j valorile de adevăr posibile $0, \frac{1}{m-1}, \frac{2}{m-1}, \ldots, \frac{m-2}{m-1}, 1$; de exemplu, într-o logică penta-valentă, valorile de adevăr pe care o propoziție de forma s_i/s_j le poate lua vor fi $0, \frac{1}{4}, \frac{2}{4}, \frac{3}{4}, 1$. Valoarea *0* trebuie înțeleasă ca *„imposibilitatea* de a enunța cele două propoziții una după cealaltă"; valoarea 1 trebuie înțeleasă ca *„certitudine* a enunțării celor două propoziții una după cealaltă", iar $\frac{1}{4}, \frac{2}{4}, \frac{3}{4}$ ca grade intermediare între *imposibilitate* și *certitudine*.

În rîndurile următoare vom folosi, pentru simplificare, o logică penta-valentă. Rezultatele se pot generaliza și, în același timp, nuanța, prin adoptarea unei logici *m*-valente (cu $m > 5$).

Valorizările posibile pentru orice propoziție de forma s_i/s_j (unde s_i, $s \in K$) sînt date de următorul tabel:

(6)

s_i/s_j	0	$\frac{1}{4}$	$\frac{2}{4}$	$\frac{3}{4}$	1

Conform cu regula că valoarea negației într-o logică *m*-valentă este egală cu diferența dintre 1 și valoarea acordată propoziției ne-negate (cf. Dumitriu, 1971 : 174; Moisil, 1975 : 128—129) obținem următoarea matrice de adevăr pentru negație:

(7)

s_i/s_j	0	$\frac{1}{4}$	$\frac{2}{4}$	$\frac{3}{4}$	1
s_i/s_j	1	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{4}$	$\frac{1}{4}$	0

[2] Specificarea „indiferent de ordinea de succesiune a celor două propoziții" poate fi exprimată formal printr-o regulă de forma: pentru orice s_i, s_j, $s_i/s_j = s_j/s_i$.

Scanned with OKEN Scanner

3. Pe baza celor arătate în § 2, putem introduce conceptul (deontic) de „Permisiune" după cum urmează[3].

După cum se știe, conceptul de „permisiune" este conceptul în raport cu *acțiunile*. În cazul care ne interesează aici, *acțiunea* este aceea de „a enunța" una după alta două propoziții din K. O anumită acțiune poate fi *permisă* sau *nepermisă* (în raport cu un cod de norme). În cazul nostru, acțiunea de „a enunța una după alta" două propoziții date din K poate fi deci *permisă* sau *nepermisă*. În cazul pe care îl discutăm, vom considera că *permisiunea* de enunțare a două propoziții în imediată succesiune se acordă prin uzul social (al limbii) în raport cu „gradul de expectabilitate" a succesiunii imediate a două propoziții sau, în sistemul conceptual propus în § 2, în raport cu „valoarea de adevăr" acordată „trecerii" de la o propoziție la alta (ceea ce, după cum am spus, este o altă formă, echivalentă, de a exprima gradul de expectabilitate a acestei „treceri"). Faptul că o anumită „tranziție" este *permisă* sau *nepermisă* trebuie înțeles ca „în acord" sau, respectiv, în „dezacord" cu un sistem de „norme de comportament lingvistic"[4].

În urma celor arătate, putem imagina un sistem de permisiuni foarte tolerant, în care singura condiție pe care trebuie să o satisfacă o „tranziție" este aceea de a nu fi *imposibilă* (adică să nu aibă valoarea de adevăr 0 sau, în termeni de expectație, să nu fie complet neașteptată). Sistemul de permisiune cel mai restrictiv este acela în care condiția pe care o „tranziție" trebuie să o satisfacă este aceea de a fi sigură (adică să aibă valoarea de adevăr 1, sau, în termeni de expectație, coeficientul ε să aibă valoarea maximă). Între aceste două extreme se pot situa sisteme cu grade diferite de toleranță.

Pe baza considerațiilor de mai sus, putem defini într-o logică pentavalentă cu ajutorul matricilor de adevăr următorii operatori modali:

(8)

s_i/s_j	0	$\frac{1}{4}$	$\frac{2}{4}$	$\frac{3}{4}$	1
$P_1(s_i/s_j)$	0	1	1	1	1
$P_2(s_i/s_j)$	0	0	1	1	1
$P_3(s_i/s_j)$	0	0	0	1	1
$P_4(s_i/s_j)$	0	0	0	0	1

După cum rezultă din (8), $P_1(s_i/s_j)$ este adevărată, deci s_i/s_j este *permisă*, atunci cînd tranziția s_i/s_j ia valorile $\frac{1}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ și 1; $P_2(s_i/s_j)$ este

[3] Pentru logica standard a conceptelor de *permisiune* și *obligație*, vezi von Wright, 1968; Hintikka, 1971; Vasiliu, 1978a: 254 și urm.

[4] Pentru posibilitatea de a trata „normele de comportament lingvistic" în termenii unei logici deontice standard, vezi Vasiliu, 1978b.

Scanned with OKEN Scanner

adevărată, deci s_i/s_j este *permisă*, atunci cînd s_i/s_j ia valorile $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ și 1; $P_3(s_i/s_j)$ este adevărată, deci s_i/s_j este *permisă*, atunci cînd s_i/s_j ia valorile $\frac{3}{4}$ și 1; în sfîrșit, $P_4(s_i/s_j)$ este adevărată, deci s_i/s_j este *permisă* atunci cînd s_i/s_j ia valoarea 1.

Valorile expresiei $P(s_i/s_j)$ (deci oricare dintre expresiile negate din prima coloană din (8) sînt date de următoarele matrice:

(9)

s_i/s_j	0	$\frac{1}{4}$	$\frac{2}{4}$	$\frac{3}{4}$	1
$P_1(s_i/s_j)$	0	1	1	1	1
$\overline{P_1(s_i/s_j)}$	1	0	0	0	0
$P_2(s_i/s_j)$	0	0	1	1	1
$\overline{P_2(s_i/s_j)}$	1	1	0	0	0
$\overline{P_3(s_i/s_j)}$	0	0	0	1	1
$\overline{P_3(s_i/s_j)}$	1	1	1	0	0
$\overline{P_4(s_i/s_j)}$	0	0	0	0	1
$\overline{P_4(s_i/s_j)}$	1	1	1	1	0

În acord cu (7) și (8), permisiunile negative se definesc după cum urmează:

(10)

$\overline{s_i/s_j}$	1	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{4}$	$\frac{1}{4}$	0
$P_1(\overline{s_i/s_j})$	1	1	1	1	0
$P_2(\overline{s_i/s_j})$	1	1	1	0	0
$P_3(\overline{s_i/s_j})$	1	1	0	0	0
$P_4(\overline{s_i/s_i})$	1	0	0	0	0

Pe baza matricii (10), negația permisiunilor negative se definește după cum urmează:

Scanned with OKEN Scanner

(11)

$P_1(s_i/s_j)$	1	1	1	1	0
$\overline{P_1(s_i/s_j)}$	0	0	0	0	1
$P_2(s_i/s_j)$	1	1	1	0	0
$\overline{P_2(s_i/s_j)}$	0	0	0	1	1
$P_3(s_i/s_j)$	1	1	0	0	0
$\overline{P_3(s_i/s_j)}$	0	0	1	1	1
$P_4(s_i/s_j)$	1	0	0	0	0
$\overline{P_4(s_i/s_j)}$	0	1	1	1	1

În acord cu (11), se pot introduce 4 operatori de „obligativitate" (O_1, O_2, O_3, O_4) după cum urmează:

$$(12)\quad O_1(s_i/s_j) =_{Df} \overline{P_1(s_i/s_j)}$$
$$O_2(s_i/s_j) =_{Df} \overline{P_2(s_i/s_j)}$$
$$O_3(s_i/s_j) =_{Df} \overline{P^2(s_i/s_j)}$$
$$O_4(s_i/s_j) =_{Df} \overline{P_4(s_i/s_j)}$$

Fără a da o demonstrație cu ajutorul matricilor, vom stabili următorul sistem de echivalențe:

$$(13)\ \text{a.}\quad \overline{O_1(s_i/s_j)} \equiv P_1(s_i/s_j)$$
$$\overline{O_2(s_i/s_j)} \equiv P_2(s_i/s_j)$$
$$\overline{O_3(s_i/s_j)} \equiv P_3(s_i/s_j)$$
$$\overline{O_4(s_i/s_j)} \equiv P_4(s_i/s_j)$$
$$\text{b.}\quad O_1(s_i/s_j) \equiv \overline{P_1(s_i/s_j)}$$
$$O_2(s_i/s_j) \equiv \overline{P_2(s_i/s_j)}$$
$$O_3(s_i/s_j) \equiv \overline{P_3(s_i/s_j)}$$
$$O_4(s_i/s_j) \equiv \overline{P_4(s_i/s_j)}$$

4. Cu ajutorul conceptelor introduse în **§ 3** sîntem în măsură acum să dăm următoarea definiție noțiunii de „coerență".

Fie $S = < s_1, s_2, \ldots, s_n >$ o secvență de propoziții în L. Fie s $(1 \leqslant j \leqslant n)$ o propoziție oarecare a secvenței S și fie P_i unul dintre operatorii P_1, P_2, P_3, P_4 definiți mai sus $(i = 1, 2, 3, 4)$.

4—1. Secvența de propoziții S este **coerentă** dacă pentru *orice* s_j, avem $P_i(s_j/s_{j+1}) = 1$.

Scanned with OKEN Scanner

În cazul în care vrem să definim noțiunea de „text" prin caracterul coerent al propozițiilor care îl compun, stabilim următoarea condiție de „textualitate" :

4—2. Secvența de propoziții $S = <s_1, \ldots, s_n>$ este un **text** dacă secvența S este *coerentă*.

Consecințele imediate ale celor stipulate prin **4—1, 2** sînt exprimate prin următoarele :

4—3. Secvența de propoziții S este **incoerentă** dacă există un s_j astfel încît $\overline{P_i(s_j/s_{j+1})} = 1$.

4—4. Secvența de propoziții S **nu este un text**, dacă secvența S este *incocrentă*.

Formulările echivalente ale consecinței formulate sub **4—3** sînt următoarele :

4—3. a. Secvența de propoziții S este **incoerentă** dacă există un s astfel încît $\overline{O_i(s_j/s_{j+1})} = 1$.

b. Secvența de propoziții S este **incoerentă** dacă există un s_j astfel încît $P_i(s_j/s_{j+1}) = 0$.

După cum am căutat să sugerăm la începutul **ξ 3**, sistemul de permisiuni poate fi mai tolerant (atunci cînd $P_i(s_j/s_{j+1})$ este adevărată pentru *valorile mici* ale propoziției s_j/s_{j+1}) sau mai puțin tolerant (atunci cînd $P_i(s_j/s_{j+1})$ este adevărată pentru *valorile mari* ale propoziției s_j/s_{j+1}). Așadar, definind coerența în termeni de *permisiune*, ca sub **4—2**, putem obține accepții mai *tari* sau mai *slabe* ale coerenței.

Fie P_i unul dintre operatorii P_1, P_2, P_3, P_4, definiți sub (8) ; în acest caz, vom avea pentru P_i

(14) $i = 1$ dacă $P_i(s_j/s_{j+1}) = 0$, pentru $s_j/s_{j+1} = 0$

$i = 2$ „ $P_i(s_j/s_{j+1}) = 0$, pentru $s_j/s_{j+1} = 0, \frac{1}{4}$

$i = 3$ „ $P_i(s_j/s_{j+1}) = 0$, pentru $s_j/s_{j+1} = 0, \frac{1}{4}, \frac{2}{4}$

$i = 4$ „ $P_i(s_j/s_{j+1}) = 0$, pentru $s_j/s_{j+1} = 0, \frac{1}{4}, \frac{2}{4}, \frac{3}{4}$

Generalizînd, putem defini, într-o logică m-valentă un număr $m-1$ de operatori de permisiune, în sensul de mai sus, după cum urmează :

(14') Pentru orice operator P_i, într-o longică m-valentă vom avea :

$i = 1$ dacă $P_i(s_j/s_{j+1}) = 0$, pentru $s_i/s_j = 0$;

$i = 2$ dacă $P_i(s_j/s_{j+1}) = 0$, pentru $s_i/s_j = 0, \frac{1}{m-1}$

. . . . . .

$i = m-1$ dacă $P_i(s_j/s_{j+1}) = 0$ pentru $s_i/s_j = 0, \frac{1}{m-1}, \ldots, \frac{m-2}{m-1}$.

În acord cu (14) și cu definiția **4—1** dată conceptului de coerență, putem formula următoarele propoziții :

4—5. Într-o logică m-valentă, există $m-1$ accepții posibile ale termenului de „coerență", anume *coerență*$_1$, ..., *coerență*$_{m-1}$, în funcție de valoarea indicelui $i (= 1, \ldots, m-1)$ al functorului P_i.

4—6. Fie *coerență*$_i$ una dintre accepțiile *coerență*$_1$, ..., *coerență*$_{m-1}$ ale termenului „coerență", într-o logică *m*-valentă.

Pentru orice $1 \leqslant i \leqslant m-1$, sensul termenului *coerență* este **mai slab** decît sensul termenului *coerență*$_{i+1}$.

Dat fiind că noțiunea de *text* se definește prin noțiunea de *coerență*, rezultă din **4—2** și **4—5** că:

4—7. Într-o logică *m*-valentă, există $m-1$ definiții posibile ale noțiunii de *text*.

Fie $D_1, \ldots, D_{m-1}$ definițiile posibile ale noțiunii de text într-o logică *m*-valentă. Din **4—6** rezultă imediat:

4—8. Pentru orice $1 \leqslant i \leqslant m-1$, definiția D_i este *mai puțin restrictivă* decît definiția D_{i+1}.

Dat fiind că, într-o logică *m*-valentă, există $m-1$ definiții posibile ale conceptului de „text", urmează să spunem, în mod natural, că există $m-1$ accepții ale termenului de „text" într-o logică *m*-valentă: fiecare termen *text*$_i$ se referă la o secvență de propoziții care satisface o condiție mai *slabă* decît condiția pe care o satisface secvența la care se referă termenul *text*$_{i+1}$.

5. Întrebarea care se pune în mod firesc în urma celor arătate în § 4 este următoarea: ce *interpretare* trebuie dată conceptelor introduse în acest paragraf precum și propozițiilor formulate în legătură cu acestea?

1° După cum arătam în § **3**, operatorul P_i trebuie înțeles ca *permisiune* în raport cu un cod de norme de comportament lingvistic. Întrucît expresiile de forma s_i/s_j reprezintă un act prin care vorbitorii „plasează" o propoziție în imediata vecinătate a alteia, „permisiunea" se referă la un anumit act de comportament lingvistic.

Dacă am sesizat corect sensul celor arătate de Carmen Vlad (1978, în special, p. 379 și urm.), putem spune că întregul aparat conceptual introdus în §§ **3**, **4** și-ar găsi locul firesc la nivelul „componentei comunicativ-discursive" — în terminologia folosită de autoare — a descrierii, întrucît conceptele aici în discuție sînt legate de modul de „producere" a discursului.

Este un dat empiric faptul că *aceeași tranziție*, să spunem s_i/s_{i+1}, poate să fie *acceptabilă* (sau *mai* acceptabilă) pentru un individ și *inacceptabilă* (sau *mai puțin* acceptabilă) pentru altul; *acceptabilă* (sau *mai* acceptabilă) într-o situație de comunicare și *incceptabilă* (sau *mai puțin* acceptabilă) în alta; în sfîrșit, *acceptabilă* într-un registru stilistic și *inacceptabilă* (sau: *mai* acceptabilă sau *mai puțin* acceptabilă) într-alt registru stilistic. Să ne gîndim, de exemplu, la faptul că, într-o succesiune *vorbită*, apariția a două propoziții în imediată vecinătate poate fi *acceptabilă*, datorită faptului că interlocutorul are acces la contextul situațional în care actul de comunicare se produce, sau poate observa acompaniamentul gestual al emitentului, în timp ce apariția în imediată vecinătate a acelorași două propoziții într-o succesiune *scrisă* poate fi inacceptabilă, datorită faptului că interlocutorul nu are acces nici la contextul situațional în care se plasează actul de comunicare, nici la acompaniamentul gestual al emitentului. Caracterul mai tolerant sau mai intolerant al sistemului de permisiuni depinde deci de una dintre *condițiile de producere a actului de comunicare*, în cazul nostru, de caracterul *vorbit* sau *scris* al actului de comunicare. Ținînd seama de distincția *comunicare vorbită/comunicare scrisă* (pe bună dreptate considerată

Scanned with OKEN Scanner

printre distincțiile fundamentale de către Carmen Vlad, 1978; pass.), sistemul de permisiuni referitoare la co-ocurența propozițiilor va fi mai tolerant în cazul comunicării vorbite și mai restrictiv în cazul comunicării scrise. Așadar, în cazul în care „tranzițiile permise" din comunicarea orală vor fi descrise cu ajutorul unui operator P_i, „tranzițiile permise" din comunicarea scrisă vor fi descrise cu ajutorul unui operator P_j, cu condiția ca $j > i$.

Dacă vom lua un ansamblu de factori „socio-culturali lingvistic relevanți" (Carmen Vlad, 1978, p. 381): F_1, F_2, ..., F_k, fiecăruia dintre acești factori sau fiecărei colecții de astfel de factori i se va putea asocia unul dintre operatorii P_1, ..., P_{m-1}, fapt care va exprima formal caracterul mai tolerant sau mai restrictiv al *permisiunii* de trecere de la o propoziție la alta, **în raport cu** factorul (sau factorii) ales (aleși).

2° În măsura în care acceptăm pentru coerență definiția **4—1**, trebuie să admitem și consecința **4—5** (anume aceea că într-o logică *m*-valentă există *m—1* accepții ale termenului de *coerență*). În aceste condiții, aceeași secvență de propoziții, $S = <s_1, \ldots, s_n>$ poate fi **coerentă** în raport cu conceptul *coerență*$_i$ și **incoerentă** în raport cu conceptul *coerență*$_j$, unde $i < j$. Aceasta revine la a spune că aceeași secvență de propoziții poate fi considerată *coerentă*, dacă dăm termenului *coerență* o accepție mai slabă, și *incoerentă*, dacă dăm termenului *coerență* o accepție mai tare.

Întrucît accepția „slabă" sau „tare" a termenului de coerență este legată de valoarea indicelui i din P_i și întrucît valoarea lui i o putem face să depindă, așa cum am arătat sub 1°, de „factori socio-culturali" specificați sau specificabili, urmează că aceeași secvență de propoziții poate fi considerată *coerentă* în raport cu factorul (sau factorii) F_p și *incoerentă* în raport cu factorul F_r (*S* poate fi, de exemplu, coerentă în raport cu factorul „act de comunicare orală" și incoerentă în raport cu factorul „act de comunicare scrisă").

3° Întrucît pentru a fi un *text*, o secvență de propoziții *S* trebuie să satisfacă condiția de coerență (cf. **4—2**), putem spune că *aceeași* secvență, *S*, poate fi *text* în raport cu accepția *coerență*$_i$ a termenului *coerență* și poate fi *non-text* în raport cu accepția *coerență*$_j$ a termenului *coerență*, dacă $i < j$. Altfel spus, în acord cu **4—7**, o secvență *S* poate fi *text* dacă dăm termenului *text* accepția (mai tolerantă) *text*$_i$ și poate fi *non-text*, dacă dăm termenului *text* accepția (mai restrictivă) *text*$_j$, în cazul în care $i < j$. Pentru a ne menține la exemplul folosit mai sus, secvența *S* poate fi un *text* în cazul în care este *pronunțată* și poate fi *non-text* în cazul în care este *scrisă*, în cazul în care factorului „comunicare orală" îi asociem conceptul *coerență*$_i$, iar factorului „comunicare scrisă" îi asociem conceptul *coerență*$_j$, iar $i < j$.

6. O discuție specială este necesară în raport cu una dintre consecințele practice ale modului de tratare a conceptelor de *coerență* și *text* dezvoltat în §§ **3**, **4**.

Dat fiind că „efectul de stil" caracteristic limbajului poetic se bazează în mare măsură pe „surpriză", trebuie să admitem că efectul de „surpriză" poate să caracterizeze și „tranziția" de la o propoziție la alta. „Surpriza" poate merge pînă la folosirea unui element *cu totul neașteptat*; în cazul tranzițiilor, surpriza aceasta „totală" se exprimă prin valoarea 0 (= „tranziție imposibilă") acordată tranziției respective.

Scanned with OKEN Scanner

O definiţie a textului de tipul **4—2** nu este altceva decît o *condiţie de formare corectă* pe care trebuie să o satisfacă o secvenţă de propoziţii pentru a putea fi considerată *text*. Ceea ce nu satisface această condiţie, în mod firesc, nu poate fi considerat text. În acord cu acest mod de a raţiona, ar trebui să acceptăm şi ideea că un text poetic în care apare o „tranziţie" cu totul neaşteptată (deci cu valoarea 0) *nu este un text* ci o simplă secvenţă de propoziţii. Acceptînd această idee, trebuie, în mod necesar, să admitem şi ideea că o secvenţă de propoziţii care nu poate fi considerată *text* nu poate constitui un obiect de investigaţie pentru „gramatica textului", întrucît gramatica textului este construită pentru investigarea *textelor* şi nu a *non-textelor*. Ar urma de aici că un întreg domeniu al literaturii (literatura dadaistă, literatura suprarealistă, literatura absurdului etc.) nu ar putea constitui un obiect de investigaţie în termenii unei teorii a textului. Consecinţa este în mod evident contraintuitivă.

Pentru a evita această consecinţă greu de acceptat, credem că trebuie renunţat la ideea de a defini textul ca secvenţă *coerentă* de propoziţii, deci la ideea că o succesiune de propoziţii este un text în măsura şi numai în măsura în care satisface condiţia de coerenţă, oricît de slabă accepţie (în sensul dat de **4—6**) am adopta pentru termenul de *coerenţă*. În aceste condiţii, o succesiune de propoziţii $<s_1, \ldots, s_n>$ în care am avea $s_j/s_{j+1} = 0$, va trebui considerată un **text** *incoerent*, dar, în orice caz, un text şi, prin urmare, un obiect apt de a fi supus unei investigaţii sintactice, semantice şi pragmatice.

O soluţie alternativă, care, în acelaşi timp, ar permite să definim textul în termeni de coerenţă şi să acceptăm ca obiecte de investigaţie şi „textele incoerente" ar fi următoarea.

Se introduce pe lîngă operatorii deontici $P_1, \ldots, P_{m-1}$, încă un operator, P_0, cu următoarea definiţie: $P_0(s_j/s_{j+1}) =_{Df} s_j/s_{j+1}$, de unde vom obţine echivalenţa $P_0(s_j/s_{j+1}) \equiv s_j/s_{j+1}$.

Operatorul P_0 definit în această formă nu exprimă altceva decît ideea că orice „tranziţie" este *permisă*. În felul acesta, asociind fiecăruia dintre operatorii $P_1, \ldots, P_{m-1}$ cîte unul din factorii (sau seturile de factori) socio-culturali relevanţi pentru procesul de comunicare (aşa cum am sugerat în § **5**), vom asocia operatorului P_0 factorul „limbaj artistic". Functorul P_0 va exprima în acest caz *libertatea absolută* de care dispune cel care alege registrul „limbaj artistic" de a efectua orice fel de „tranziţie" de la o propoziţie la alta. În acest caz va trebui să acceptăm şi următoarele:

(a) că, în raport cu anumiţi factori (în cazul nostru, adoptarea registrului „limbaj artistic") orice secvenţă de propoziţii este coerentă;

(b) că, în acord cu (a) şi în raport cu factorii menţionaţi sub (a), orice secvenţă de propoziţii este un text;

(c) că, în acord cu (b), există *texte* caracterizate prin *discoerenţă*, anume prin faptul că anumite tranziţii ale secvenţei de propoziţii care le alcătuiesc au valoarea *O*.

Scanned with OKEN Scanner

Sanda Golopenţia Eretescu
(Institutul de cercetări etnologice şi dialectologice, Bucureşti)

PATRU SEMIOTICI POSIBILE

„El dorea să strîngă şi să sorteze edificiile de acelaş fel într-un singur loc, bisericile cu bisericile, grădinile cu grădinile. Statuile adunate din toate părţile într-un Parc al Statuilor, şi de asemeni canalizările şi bulevardele, fiind mai lesne de îngrijit şi administrat laolaltă decît separate. Canalurile de pildă trebuiau scoase din pămînt ca să nu-l mai incomodeze şi îngrămădite, ca în şantierul unei fabrici de tuburi de betotn, la diametrul şi lungimile lor, în stive demonstrative în mijlocul unui parc cu lac, iar becurile electrice aveau să fie scoase din oraş şi îngropate în lac ca să-l lumineze pe dedesubt în culori. Toate lucrurile la locul lor, este principiul Primarului General. E o simplificare şi o reorganizare a vieţii. Avînd de pildă 250.000 robinete de apă la un loc, debitul poate fi matematic supraveghiat şi anarhia răspîndirii lor în tot oraşul suprimată. Primarul a fost impresionat de vechiul simţ de grupare din Babilonia, unde toţi elefanţii de piatră ai unei regiuni erau puşi alături de două rînduri, ca să păzească intrarea în templu. Ceea ce izbutise deocamdată, era fericitul ansamblu al felinarelor pe care le-a transportat din municipiu pe un deal lipind lămpile una de alta." (Tudor Arghezi, *Tablete din Ţara de Kuty*, p. 34—35).

Putem determina o disciplină: (a) precizînd obiectul pe care îl vizează; (b) precizînd limbajul care îi permite să-şi decupeze sau să-şi construiască obiectul şi/sau (c) precizînd echilibrările succesive care se realizează între construirea obiectului şi amenajarea limbajului. (a), (b) şi (c) nu sînt demersuri[1] atît de depărtate între ele pe cît par.

În cele ce urmează vom adopta demersul (a) urmînd ca în lucrări ulterioare să-i alăturăm demersurile (b) şi (c).

Teoriile semiotice curente şi aplicaţiile lor cognitive sau practice, atunci cînd nu-şi limitează obiectul abordînd semnele ca pe nişte lucruri (reificîndu-le; vorbim despre limitarea implicită, neperceputǎ, naivă, şi nu despre limitarea explicită, percepută şi inevitabilă), îl extind de obicei cu un entuziasm implicit tot atît de primejdios la tot ceea ce există sau ar putea fi considerat,

[1] *Demers* este un termen general pe care îl utilizăm pentru a ne referi global la teorii, aplicaţii cognitive (de tip descriere, istorie etc.) sau aplicaţii practice (de tip tehnică, strategie etc.). Am discutat aceste aspecte ale cercetării ştiinţifice (semiotice) în Golopenţia Eretescu, 1978.

urmînd în aceasta un drum deschis de înaintaşi iluştri cum sînt Charles Sanders Peirce şi Ferdinand de Saussure.

În primul caz, „semioticii lucrurilor semiotice" i-ar putea fi adăugate alte semiotici. În cel de al doilea caz, „semiotica a tot ce există" ar trebui separată în semiotici cu un obiect mai uşor de dominat.

Înţelegem prin *obiect al unei semiotici posibile* fie un obiect preluat (decupat) din realitate, fie un obiect construit; avem în vedere aşadar, fără a ne preocupa aci de această distincţie, atît semiotici analitice cît şi semiotici sintetice.

Semioticile posibile despre care vom vorbi în cele ce urmează sînt:

(1) semiotica al cărei obiect este reprezentat de stările semiotice; o vom numi *semiotică a stării* sau *semiotică statică* şi o vom marca prin *semiotică S;*

(2) semiotica al cărei obiect este reprezentat de schimbările (transformările) semiotice; o vom numi *semiotică a transformării* sau *semiotică dinamică* şi o vom marca prin *semiotică T;*

(3) semiotica al cărei obiect este reprezentat de acţiunile şi reacţiile semiotice; o vom numi *semiotică a acţiunii* sau *semiotică praxiologică* şi o vom marca prin *semiotică A* şi

(4) semiotica al cărei obiect este reprezentat de normele semiotice; o vom numi *semiotică a normei* sau *semoitică deontică* şi o vom marca prin *semiotică N.*

Motivele pentru care ne-am oprit la semioticile enumerate sînt următoarele:

(a) conceptele de stare, transformare, acţiune, normă sînt precizate printr-un metalimbaj natural într-o serie de lucrări din ultimii ani, care reiau preocupări filozofice bine reprezentate în cultura europeană;

(b) alături de logica ortodoxă tradiţională au fost dezvoltate în ultimii ani logici ale transformării, ale acţiunii, ale normei care au făcut evident caracterul de *logică a stării* al celei dintîi. Elaborarea acestor logici ne pare a deschide nu numai mult celebratele perspective de formalizare ci şi, mai importante decît acestea, perspective noi de problematizare în demersul ştiinţific în general şi semiotic în particular;

(c) în sfîrşit, prin faptul că cele patru logici enumerate sub (b) sînt logici articulate (logica transformării se edifică pe o logică a stării, logica acţiunii se edifică pe o logică a transformării, logica normei se edifică pe o logică a acţiunii) există perspectiva unei articulări ulterioare similare a celor patru semiotici pentru care pledăm.

În prezentarea sumară a fiecăreia din cele patru semiotici vom opera cu distincţia *sintaxă/semantică/pragmatică.*

Dăm acestei trichotomii o interpretare diferită de cea cu care se operează curent. Aceasta este următoarea:

Fiind date trei mulţimi disjunote: (a) mulţimea semnelor[2] (pe care o vom numi *mulţimea semnificanţilor*); (b) mulţimea obiectelor (pe care o vom numi *mulţimea semnificaţilor*[3]) şi (c) mulţimea indivizilor care interiorizează şi/sau exteriorizează semnificanţi şi/sau semnificaţi (o vom numi *mulţimea semni-*

[2] În sens restrîns.
[3] Simplificînd.

Scanned with OKEN Scanner

ficatorilor[4]), vom defini ca sintaxă orice disciplină semiotică dedicată studierii structurilor şi sistemului din (a), din (b) sau din (c). Vom distinge deci între o sintaxă a semnificanţilor, o sintaxă a semnificaţilor o sintaxă a semnificatorilor. Vom defini ca semantică orice disciplină semiotică dedicată studierii raporturilor care se stabilesc între mulţimea semnificanţilor şi mulţimea semnificaţilor. Vom defini o pragmatică orice disciplină semiotică dedicată studierii raporturilor dintre: (1) mulţimea semnificatorilor şi mulţimea semnificanţilor sau (2) mulţimea semnificatorilor şi mulţimea semnificaţilor, distingînd astfel între o pragmatică „exterioară" şi o pragmatică „înteorioară". Vom defini ca semiotică generală (unde *general* nu înseamnă „teoretic", căci putem avea teorii generale, descripţii generale, istorii generale etc.) sau semiotică integrată orice disciplină semiotică dedicată studierii modului în care se articulează într-un sistem raporturile abordate de sintaxă, semantică şi pragmatică în accepţiile de mai sus.

Vom marca sintaxa, semantica respectiv pragmatica unei semiotici S prin *sintaxă S*, *semantică S*, *pragmatică S*. Vom marca sintaxa, semantica şi pragmatica unei semiotici T prin *sintaxă T*, *semantică T*, respectiv *pragmatică T*. Vom marca sintaxa, semantica, pragmatica unei semiotici A prin *sintaxă A*, *semantică A*, *pragmatică A*, iar sintaxa, semantica şi pragmatica unei semiotici N prin *sintaxă N*, *semantică N*, *pragmatică N*.

. Vorbim despre mulţimea semnificanţilor (a semnificaţilor, a semnificatorilor) din raţiuni de simplitate. O rafinare a discuţiei de faţă va trebui să aibă în vedere structuri şi sisteme de gardul 1, 2, . . . , n de semnificanţi, de semnificaţi, de semnificatori.

Semiotica S

Semiotica S abordează toate primitivele semiotice la nivelul semnificantului, al semnificatului, al semnificatorilor.

Sintaxa S are ca obiect stările semnificant, stările semnificat sau stările semnificator. Stările semnificant primesc etichete de tipul: *trăsătură distinctivă*, *fonem*, *morfem*, *enunţ*, *paragraf*, *text*[5], *intervenţie*[6], *conversaţie*, *strofă*, *incipit*, *refren*, *frază muzicală* etc. Stările semnificat primesc etichete de tipul *sem*, *lecţiune*, *accepţie*, *concept*, *propoziţie*, *argument*, *motiv*, *funcţie*[7] etc. Stările semnificator pot primi etichete de tipul: semnificator prim (am propus să-l numim *Agent*), semnificator secund (am propus să-l nu-

[4] Este evident că simplificăm la maximum adoptînd schema Saussureană semnificant — semnificat a semnului (în accepţia largă a cuvîntului *semn*). Am fi putut, dar pentru nevoile prezentei expuneri nu era necesar, să operăm, Peirce-an, cu patru mulţimi disjuncte: mulţimea semnelor *(Sign)*, mulţimea obiectelor *(Object)*, mulţimea interpretanţilor *(Interpretant)* şi mulţimea utilizatorilor de semne *(Interpreter)*. În uzajul nostru, similitudinea de semnificant între termenii *semnificat* şi *semnificator* este accidentală şi supărătoare. Nu am găsit însă un termen mai fericit.

[5] Aceste etichete sînt folosite ca atare în lingvistică şi metaforic în alte discipline semiotice cum ar fi poetica, stilistica, semiotica gestuală, semiotica picturii, semiotica arhitecturii etc.

[6] Am definit intervenţia ca unitate de bază a conversaţiei în Golopenţia Eretescu, 1978.

[7] În accepţia Propp-iană.

[8] Forma grafică *agent* semnalează utilizarea non-formală; forma grafică *Agent* semnalează utilizarea unui termen pe care l-am definit în Golopenţia Eretescu, 1977 şi 1979.

Scanned with OKEN Scanner

mim *Anti-Agent*), semnificator terț (am propus să-l numim *Spectator*).

Exemple de sintaxă S a semnificanților sînt studiile avînd ca obiect: structura fonologică a morfemelor sau a cuvintelor, structura morfematică a cuvintelor sau a enunțurilor, intonația intervențiilor. Exemple de sintaxă S a semnificaților și studiile avînd ca obiect combinările de semne în lecțiuni, combinările de lecțiuni în propoziții, combinările de propoziții în argumente, distribuția motivelor în textul (în opera) literară etc. Exemple de sintaxă S a semnificatorilor sînt studiile care au drept obiect combinările, în semnificatori, ale parametrilor vîrstă, sex, statut social, instrucție semiotică, apartenență de grup, natura de individ sau de grup a semnificatorului, structura grupurilor de semnificatori etc.

Semantica S are drept obiect relațiile de corespondență dintre semnificanți și semnificați (corespondența precisă sau vagă dintre un semnificant și un semnificat; corespondența polisemică dintre un semnificant și mai mulți semnificați; corespondența omonimică dintre mai mulți semnificați și un semnificant; corespondența sinonimică dintre mai mulți semnificanți și un semnificat; corespondența dintre o structură de semnificanți și o structură de semnificați care fondează familia de cuvinte; familia de texte (în cazul cărora se vorbește de *intertextualitate*) etc; motivele (motivațiile) psiho-fizice (de tipul: contiguitatea, similaritatea semnificant — semnificat) sau psiho-sociale (de tipul împărtășire — engl. *sharing* —, transmitere prin tradiție, ereditate semiotică individuală sau colectivă etc. a cuplărilor arbitrare semnificant — semnificat) care stau la baza asocierii semnificanților cu semnificații în interiorul unui stil (lingvistic, artistic etc.), al unei limbi, al unei arii semiotice mai largi. Includem așadar în domeniul semanticii S clasificarea Peirce-ană a semnelor în semne iconice, semne indexice și semne simbolice.

Pragmatica externă S are ca obiect: repertoriul de semnificanți (cuvinte; basme; strigături; gesturi; melodii; anecdote; proverbe etc.) al unui individ sau al unei colectivități; raportul dintre repertoriul de semnificanți al individului și repertoriul de semnificanți al grupului de referință; relația calitativă dintre semnificator (individ, grup) și semnificant: semnificatorului îi place, îi repugnă, îi este familiar, îi pare neobișnuit, surprinzător semnificantul; pe semnificator îl atrage, îl îndepărtează, îl intimidează, îl fascinează semnificantul. Un exemplu de studiu de pragmatică externă S este studiul lui Constantin Brăiloiu intitulat „La vie musicale d'un village".

Módele semiotice sînt cazuri în care un semnificator colectiv este atras și devine familiar (a) cu anume clase de semnificanți: filmul serial, șlagărul etc; (b) cu anume clase de semnificați: romanul de introspecție, estetica urîtului etc; (c) cu anume cuplări semnificant — semnificat: romantismul, literatura fantastică etc.

Probleme de pragmatică internă S sînt: (1) stabilirea semnificaților definitorii pentru gîndirea unui individ, a unei colectivități (ex.: concepte, idei morale, opinii, idei literare, idei estetice, idei lingvistice, linii de raționament etc. definitorii pentru un individ nesofisticat, pentru un autor determinat, pentru un specialist, pentru o colectivitate tradițională, pentru o colectivitate modernă etc; (2) stabilirea tipurilor de relații care se pot instaura între semnificatori și semnificați: semnificatorul intuiește semnificatul, înțelege semnificatul, asumă semnificatul etc:

Scanned with OKEN Scanner

În funcție de gradul de interiorizare a semnelor și de modalitățile acestei interiorizări se pot alcătui profiluri interne de semnificatori (submediocri, medii, buni, excepționali etc.).

Semiotica T

Obiectele de tip transformare sînt obiecte construite pornind de la stări. O transformare se definește în cele ce urmează ca „trecere de la o stare X la o stare Y" fiind deopotrivă admise cazurile în care X=/=Y și cazurile în care X=Y.

Vom distinge între transformări elementare construite prin considerarea unei singure stări și transformări complexe construite prin considerarea mai multor stări distincte.

Vom marca stările prin *p*, *q*, *r* și relația de transformare dintre două stări prin T.

Vom distinge între următoarele tipuri de transformări elementare:

(1) *p*T*p* numită și transformare de conservare, dăinuire, rezistență etc;

(2) *p*Tnon-*p* numită și transformare de dispariție, moarte;

(3) non-*p*T*p* numită și transformare de apariție, naștere și

(4) non-*p*Tnon-*p* pentru care nu știm să existe, în română sau în alte limbi, un nume adecvat (numele de *suprimare* pe care îl propune von Wright ni se pare neadecvat în măsura în care suprimarea, ca și eludarea, evitarea, numește un obiect mai complicat decît transformarea respectivă, mai precis numește acțiunea a cărei performare are drept obiect transformări de tipul non-*p*Tnon-*p*.

Vom distinge între următoarele tipuri de transformări semiotice:

(a) tranziția de la o stare semnificant X la o stare semnificant Y;
(b) tranziția de la o stare semnificat X la o stare semnificat Y;
(c) tranziția de la o stare semnificator X la o stare semnificator Y;
(d) tranziția de la o stare semnificant X la o stare semnificat Y;
(e) tranziția de la o stare semnificant X la o stare semnificator Y;
(f) tranziția de la o stare semnificat X la o stare semnificant Y;
(g) tranziția de la o stare semnificat X la o stare semnificator Y;
(h) tranziția de la o stare semnificator X la o stare semnificant Y;
(i) tranziția de la o stare semnificator X la o stare semnificat Y.

Tipurile (a), (b) și (c) alcătuiesc obiectul evident de studiu al unei sintaxe T a semnificanților, a semnificaților, respectiv a semnificatorilor.

Tipurile (d-i) sînt mai problematice. Tipurile (d) și (f) par a corespunde transformărilor interne de decodare respectiv codare caracteristice unui calculator. Ele ar putea alcătui obiectul de studiu al unei pragmatici de gradul zero dedicate relațiilor dintre semnificanți, semnificați și mașina de calcul (în calitatea ei de semnificator „transparent").

Tipurile (e) și (g) corespund fenomenelor de înțelegere (a) a semnificanților, cu alte cuvinte de citire a cuvintelor unui text, descifrare a notelor unei partituri, reperare a cuvintelor într-o secvență sonoră etc sau (b) a semnificaților, cu alte cuvinte de percepere, intuire, surprindere a sensului unei propoziții, al unei poezii, al unui roman etc. Subliniem cu acest prilej ambiguitatea cuvintelor *înțelegere*, *interpretare*, *descifrare* etc. care, toate, se referă

Scanned with OKEN Scanner

atît la identificarea semnificanţilor cît şi la identificarea semnificaţilor. Am putea distinge cele două accepţii referindu-ne la o înţelegere exterioară (a semnificanţilor) şi la o înţelegere interioară (a semnificaţilor). Prin cele spuse mai sus, tipurile (e) şi (g) alcătuiesc obiecte posibile ale unei subdiscipline de tip pragmatic a semioticii, hermeneutica.

Tipurile (h) şi (i) par a corespunde unor transformări de emisie externă (emisie de semnificanţi) respectiv internă (de semnificaţi). Ele alcătuiesc obiectul de studiu al unor subdiscipline de tip pragmatic ale semioticii cum sînt dicţiunea, retorica etc.

În lingvistică aparţin direcţiei de gîndire a unei semiotici T nu numai:

(1) teoriile diacroniei (dedicate transformărilor la care sînt expuşi semnificanţii, semnificaţii sau semnificatorii pe durate de timp relativ mari), ci şi:

(2a) teoriile emergenţei (dedicate transformărilor la care sînt expuşi semnificanţii, semnificaţii sau semnificatorii pe parcursul unui enunţ, al unui paragraf, al unui discurs, al unei intervenţii, al unei conversaţii în formele lor vorbite, în desfăşurare, în curs. Fenomenul de aşteptare frustrată, despre care vorbesc poeticienii, este un efect de emergenţă, mai precis o abatere de la o regularitate emergentă percepută de cel care analizează semnificantul, interpretează semnificatul sau urmăreşte semnificatorul. Vom distinge între (a) o aşteptare frustrată la nivelul semnificanţilor, (b) o aşteptare frustrată la nivelul semnificaţilor şi (c) o aşteptare frustrată la nivelul semnificatorilor. Pentru acest din urmă subtip vom da ca exemplu cazurile, frecvente în spectacolele lui Grotowski, în care — în cursul aceluiaşi spectacol — unul şi acelaşi actor interpretează alternativ rolurile unor personaje diferite sau, dimpotrivă, actori diferiţi interpretează un personaj unic frustrînd aşteptări de spectator consolidate prin tradiţia regizorală.

(2b) teoriile fluctuaţiei în sincronie (cu alte cuvinte teoriile dedicate unor transformări oscilante de tipul pTnon-pTp . . .).

Am reunit sub (2) (a şi b) teoriile emergenţei şi teoriile fluctuaţiei în măsura în care acestea vizează transformări care se înscriu în intervale de timp relativ scurte.

În antropologia culturii, evoluţionismul (care operează cu transformări de tipul pTqTr . . . , unde p corespunde *originii* iar q, r reprezintă *fazele* distincte ale fenomenului) şi difuzionismul (care operează cu transformări de tipul „non-pTp în context p") pot fi de asemenea raportate la o semiotică T.

Definiţia saussure-ană a semiologiei ca disciplină studiind „la vie des signes au sein de la vie sociale" este o definiţie a unei semiotici generale T.

Teoriile variaţiei în spaţiu a fenomenelor de limbă, cultură etc., în măsura în care aceste variante sînt integrate unor serii de evoluţie logică, cronologică etc. pot fi de asemenea considerate ca aparţinînd semioticii T.

Exemple de obiect pentru o sintaxă T a semnificanţilor sînt: evoluţia fonetică a unui cuvînt; evoluţia conjugării, a declinării, a articulării, a pasivizării, a reflexivităţii etc.; evoluţia topicii; variantele unei poezii, ale unei opere literare, muzicale etc. în măsura în care specialistul urmăreşte dispunerea lor într-o serie în care să devină evidentă evoluţia de la o variantă de origine, trecînd prin variante intermediare, la o variantă finală; evoluţia de la intuirea la exprimarea semnificanţilor, care este în fond obiectul sintaxei transformaţionale în sens chomskian etc.

Scanned with OKEN Scanner

Semantica T are drept obiect corelațiile care pot fi detectate între schimbările la care sînt expuși semnificanții și schimbările la care sînt expuși semnificații care le corespund.

Dacă avem în vedere cele patru tipuri de transformări elementare prezentate mai sus, putem distinge între următoarele tipuri de schimbări semantice (= schimbări studiate de semantica T):

(a) unei schimbări sintactice a semnificantului îi corespunde o schimbare sintactică de același tip a semnificatului. Dacă marcăm prin subliniere schimbarea semnificant, prin includere între ghimimele schimbarea semnificat, prin *p* stările semnificant și prin *q* stările semnificat, vom distinge între:

(a 1) *p*T*p* "*q*T*q*" ;

(a 2) *p*Tnon-*p* "*q*Tnon-*q*" ;

(a 3) non-*p*T*p* "non-*q*T*q*" ; și

(a 4) non-*p*Tnon-*p* „non-*q*Tnon-*q*" ;

(b) unei schimbări de semnificant de un tip X îi corespunde o schimbare de semnificat de un alt tip decît X. Distingem între:

(b 5) *p*T*p* "non-*q*T*q*" ;

(b 6) *p*T*p* "*q*Tnon-*q*" ;

(b 7) *p*T*p* "non-*q*Tnon-*q*" ;

(b 8) non-*p*T*p* "*q*T*q*" ;

(b 9) non-*p*T*p* "*q*Tnon-*q*" ;

(b10) non-*p*T*p* "non-*q*Tnon-*q*" ;

(b11) *p*Tnon-*p* "*q*T*q*" ;

(b12) *p*Tnon-*p* "non-*q*T*q*" ;

(b13) *p*Tnon-*p* "non-*q*Tnon-*q*" ;

(b14) non-*p*Tnon-*p* "*q*T*q*" ;

(b15) non-*p*Tnon-*p* "non-*q*T*q*" ;

(b16) non-*p*Tnon-*p* "*q*Tnon-*q*".

Ar fi interesant de pus în corespondență aceste tipuri de schimbări cu schimbările semiotice de care vorbesc, în lingvistică, G. Stern, L. Hjelmslev, E. Coseriu.

Pragmatica internă T studiază raporturile care se stabilesc între schimbările la care sînt expuși semnificatorii și schimbările la care sînt expuși semnificanții. Exemple de obiecte pentru o pragmatică internă T sînt: deprinderea articulării, a rostirii și a scrierii cuvintelor la copil; conservarea strictă sau fluctuantă a structurilor fonetice, morfematice, sintactice care caracterizează vorbirea unei limbi naturale de către adult atunci cînd acesta nu suferă influențe deformatoare; mutațiile fonetice, morfematice, sintactice care caracterizează vorbirea (cultura) unui adult atunci cînd acesta este expus influenței deformatoare a indivizilor care utilizează altă limbă (altă cultură) — aci se înscriu cazurile de multilingualism, aculturație etc., pierderea sau modificarea articulării, a rostirii și scrierii cuvintelor etc care apar la individul atins de afazie expresivă; „viața" semnificanților în „memoria" colectivităților (lim-

Scanned with OKEN Scanner

bile care „mor", módele semiotice care apar, módele semiotice care dispar, tradiţiile semiotice care se menţin etc.).

În cazul limitării la transformări elementare, dacă notăm stările semnificator prin *r* şi includem între paranteze drepte schimbările la care sînt expuşi semnificatorii, putem distinge între următoarele transformări pragmatice externe:

(1) [*r*T*r*] *p*T*p*
(2) [non-*r*T*r*] non-*p*T*p*
(3) [*r*Tnon-*r*] *p*Tnon-*p*
(4) [non-*r*Tnon-*r*] non-*p*Tnon-*p*
(5) [*r*T*r*] non-*p*T*p*
(6) [*r*T*r*] *p*Tnon-*p*
(7) [*r*T*r*] non-*p*Tnon-*p*
(8) [non-*r*T*r*] *p*T*p*
(9) [non-*r*T*r*] *p*Tnon-*p*
(10) [non-*r*T*r*] non-*p*Tnon-*p*
(11) [*r*Tnon-*r*] *p*T*p*
(12) [*r*Tnon-*r*] non-*p*T*p*
(13) [*r*Tnon-*r*] non-*p*Tnon-*p*
(14) [non-*r*Tnon-*r*] *p*T*p*
(15) [non-*r*Tnon-*r*] non-*p*T*p*
(16) [non-*r*Tnon-*r*] *p*Tnon-*p*.

Pragmatica internă T studiază raporturile care se stabilesc între schimbările la care sînt expuşi semnificatorii şi schimbările la care sînt expuşi semnificaţii. Exemple de obiecte ale unei pragmatici interne T sînt: biografia sensului „bun", „rău", „drept", „nedrept", „rudă" etc. în mintea individului, în memoria colectivităţilor, independent de faptul că acestor concepte le corespund, în calitate de semnificanţi, lanţuri sonore (cuvinte, discursuri, cîntece), secvenţe acţionale (rituri, dansuri etc.).

În cazul limitării la transformări elementare, cele de mai sus ne permit să vorbim despre următoarele transformări pragmatice interne:

(1) [*r*T*r*] "*q*T*q*";
(2) [non-*r*T*r*] "non-*q*T*q*";
(3) [*r*Tnon-*r*] "*q*Tnon-*q*";
(4) [non-*r*Tnon-*r*] "non-*q*Tnon-*q*";
(5) [*r*T*r*] "non-*q*T*q*";
(6) [*r*T*r*] "*q*Tnon-*q*";
(7) [*r*T*r*] "non-*q*Tnon-*q*";
(8) [non-*r*T*r*] "*q*T*q*";
(9) [non-*r*T*r*] "*q*Tnon-*q*";
(10) [non-*r*T*r*] "non-*q*Tnon-*q*";

Scanned with OKEN Scanner

(11) [*r*Tnon-*r*] "*q*T*q*";
(12) [*r*Tnon-*r*] "non-*q*T*q*";
(13) [*r*Tnon-*r*] "non-*q*Tnon-*q*";
(14) [non-*r*Tnon-*r*]
(15) [non-*r*Tnon-*r*]"non-*q*T*q*";
(16) [non-*r*Tnon-*r*] "*q*Tnon-*q*".

Semiotica A

Pentru dezvoltarea unei semiotici A ne par utile următoarele distincţii şi concepte:

(1) distincţia dintre acţiuni de efectuare şi acţiuni de abţinere. Acţiunile de abţinere reclamă, ca şi acţiunile de efectuare, un efort ad-hoc din partea agentului. Abţinerile pot fi determinate de norme supra-individuale (tabùuri lingvistice, gestuale etc în vigoare într-o colectivitate) sau de norme individuale (obsesii, mituri personale, nevroze);

(2) distincţia dintre o acţiune considerată şi o acţiune performată.

Înţelegem prin acţiune considerată efectuarea sau abţinerea de la efectuarea unei transformări.

În raport cu transformările semiotice de tip (a-i) prezentate în capitolul anterior, putem defini un număr dublu de acţiuni semiotice considerate:

(a1) acţiunea de efectuare a transformării (a);
(a2) acţiunea de abţinere de la efectuarea transformării (a);
(b1) acţiunea de efectuare a transformării (b);
(b2) acţiunea de abţinere de la efectuarea transformării (b);
.
.
(i1) acţiunea de efectuare a transformării (i);
(i2) acţiunea de abţinere de la efectuarea transformării (i),

În cazul în care acţiunile constau din efectuarea (abţinerea) de la transformări elementare, fiecare dintre tipurile (a1, a2, ..., c1, c2) se subdivide, la rîndul lui, în acţiuni care constau din efectuarea (abţinerea de la efectuarea):

(1) unei transformări de dăinuire: le vom numi acţiuni de păstrare, conservare, ocrotire; exemple de acţiuni semiotice de păstrare nealterată sînt: performarea riturilor, descîntatul, performarea unor dansuri populare într-o colectivitate tradiţională; exemple de păstrare cu alterări admisibile sînt: povestirea basmelor, performarea cîntecelor, a baladelor, confecţionarea pieselor de port într-o colectivitate tradiţională.

(2) unei transformări de apariţie; le vom numi acţiuni de creare; exemple de acţiuni semiotice de creare sînt: compunerea unei melodii, pictarea unui tablou, scrierea unei poezii;

(3) unei transformări de dispariţie; le vom numi acţiuni de distrugere; exemple de acţiuni semiotice de distrugere sînt descîntecele menite să provoace dispariţia bolii;

Scanned with OKEN Scanner

(4) unei transformări de tipul non-*p*Tnon-*p*; le vom numi acţiuni de e v i t a r e , e l u d a r e etc.

Înţelegem prin acţiune performată efectuarea sau abţinerea de la efectuarea unei transformări determinate de către un agent determinat. Vom folosi pentru a ne referi la acţiunile performate termenul de a c t. Sînt acte deopotrivă efectuările şi abţinerile care se înscriu în conduita unui agent.

După cum se poate vedea, atunci cînd vorbim despre acte, vorbim despre obiecte care integrează în mod obligatoriu semnificatorul. De aci rezultă că obiectul unei semiotici A va fi reprezentat de:

— acţiuni (acte) semnificant şi de
— acţiuni (acte) semnificat ale semnificatorilor dar nu şi de:
— *acţiuni (acte) semnificator.

(3) distincţia între acţiuni p r i m e, s e c u n d e, t e r ţ e. Numim acţiuni prime (sau *acţiuni* în sensul restrîns al cuvîntului) acţiunile atribuibile unui Agent. Numim acţiuni secunde sau *reacţii primare* acţiunile atribuibile unui Anti-Agent. Numim acţiuni terţe (sau *reacţii secundare*) acţiunile atribuibile unui Spectator.

Acţiunile preced cronologic reacţiile primare şi primează logic în raport cu ele. Crearea unei opere literare poate fi o acţiune (cazul aparent cel mai frecvent) sau o reacţie primară (exemplu: crearea lui Don Quijote, a lui Pseudo-Kinegetikos). Teoria intertextualităţii consideră că orice creaţie literară este o reacţie primară. Un exemplu tipic de reacţie primară este discursul critic pe marginea operei literare, muzicale, sculpturale, picturale etc. Din primatul cronologic şi logic nu poate fi dedusă superioritatea estetică, morală etc. a acţiunii faţă de reacţie. Există cazuri în care critica literară, lingvistică, ştiinţifică poate depăşi ca valoare textul care a provocat-o. Relaţii similare se instaurează între reacţiile primare şi reacţiile secundare.

(4) distincţia dintre a c ţ i u n i p u n c t u a l e şi s c h e m e a c ţ i o n a l e. Definim acţiunile punctuale ca efectuări sau abţineri de la efectuarea unei transformări unice. Definim schemele acţionale ca iterări, alternări, înlănţuiri etc de efectuări sau de abţineri de la efectuarea unor transformări (lanţuri de transformări, structuri de transformări).

(5) conceptul de a c t s e m i o t i c d e b a z ă, cu alte cuvinte de act semiotic care nu are drept cauză un alt act semiotic. Pentru stabilirea inventarului de acte semiotice de bază (acte semiotice elementare, primare etc) semiotica va trebui să integreze elemente din neurologie, afaziologie, apraxiologie pentru actele semnificant, elemente din epistemologia genetică pentru actele semnificat.

Sintaxa A a semnificanţilor ar avea ca obiect posibil actele locuţionare (actelor locuţionare fonic, phatic şi rhetic din tipologia lui Austin le adăugăm, ca subtipuri de act locuţionar, actele p r e - f o n i c şi p o s t - r h e t i c de adresare respectiv conversaţional).

Sintaxa A a semnificaţilor ar avea ca obiect posibil actele ilocuţionare Austin-iene (mai exact unele dintre acestea).

Cu alte cuvinte considerăm că actele locuţionare sînt acte semnificant iar actele ilocuţionare sînt acte semnificat.

Din motivele expuse mai sus, neputînd vorbi despre acţiuni semnificator, nu putem vorbi despre o sintaxă A a semnificatorilor.

Actele perlocuţionare Austin-iene (jignirea, insultarea, întristarea lui X de către Y, lui X ca efect marginal, nescontat de Y al spuselor lui Y) sînt, în Weltanschauung-ul pentru care pledăm, transformări semnificator.

Scanned with OKEN Scanner

Semantica A studiază raporturile dintre actele semiotice semnificante şi actele semiotice semnificate, fie că este vorba de acte instituţionale, exterioare, extrase din individ prin practica socială, fie că este vorba de acte idiosincratice, interioare, aderînd la individ prin practica solitară).

Pragmatica A studiază:

(1) tipurile de Agenţi semiotici;

(2) tipurile de Anti-Agenţi semiotici;

(3) tipurile de Spectatori semiotici;

(4) raporturile care se instaurează între (1), (2), (3) şi tipurile de acte semiotice semnificante;

(5) raporturile care se instaurează între (1), (2), (3) şi tipurile de acte semiotice semnificate.

Ne-am ocupat de tipurile de agenţi semiotici în Golopenţia Eretescu 1977 şi 1979. Cîteva dintre cele mai discutate sînt: emiţător, receptor, transmiţător, traducător, adresant, adresat, spectator, iniţiator, interlocutor, martor, judecător, acuzat etc.

În raport cu subtipurile (1—4) de acţiuni întemeiate pe transformări elementare putem defini următoarele subtipuri de agenţi:

(1) conservatori, păstrători de semnificanţi sau/şi de semnificaţi;

(2) creatori de semnificanţi sau/şi de semnificaţi;

(3) eliminatori, distrugători de semnificanţi sau/şi de semnificaţi;

(4) agenţi anti-semiotici, sabotori semiotici care evită, contracarează etc. producerea de semnificanţi sau/şi de semnificaţi.

Un exemplu tipic de păstrători de semnificanţi şi de semnificaţi este agentul lingvistic, agentul implicat într-un joc semiotic etc.

Distincţia între creatorul (distrugătorul, conservatorul etc.) de semnificanţi şi creatorul (distrugătorul etc.) de semnificaţi merită să fie explorată. Un exemplu de creator de semnificanţi este: cel care creează nume noi pentru produse noi. Exemplu de creator de semnificaţi sînt: filozofii, teoreticienii diferitelor discipline ştiinţifice. Autorul unei opere literare este, virtual, atît creator de semnificanţi cît şi creator de semnificaţi.

Putem distinge între autori de opere literare, muzicale, sculpturale etc. care se definesc printr-o personalitate de creatori de semnificanţi (semnificaţi) — un exemplu ar fi Goethe — şi autori de opere literare, filozofice, ştiinţifice etc. care se definesc printr-o personalitate de distrugători, anulatori de semnificanţi (semnificaţi) — un exemplu ar fi Wittgenstein. Ambele ipostaze sînt fundamental inovatoare.

Semiotica N

Înţelegem prin norme supra-acţiuni ale unui supra-agent X al căror obiect este reprezentat de acţiunile unui agent Y; X poate fi egal sau diferit de Y.

În funcţie de natura supra-acţiunii distingem între norme de tolerare (în limite precizate ad-hoc) şi norme de interdicţie (din care pot fi obţinute şi obligaţiile, acestea din urmă fiind cazurile în care supra-agentul interzice agentului non-efectuarea unei acţiuni). Exemple de norme semiotice

Scanned with OKEN Scanner

de tolerare sînt permisiunile, privilegiile etc. Exemple de interdicţii sînt tabù-urile lingvistice, gestuale etc.

În funcţie de natura supra-agentului, normele pot fi de tipul lege, edict, rezoluţie (caracterizate prin faptul că supra-agentul este consacrat, împuternicit ad-hoc etc.), obicei (supra-agentul este reprezentat de mulţimea globală sau o submulţime a mulţimii ascendenţilor), aşteptare (supra-agentul este constituit de toţi cei care coexistă în mod relevant cu agentul acţiunii) etc.

În cazul normelor avem de-a face cu un obiect semiotic integrat de o mare complexitate la nivelul căruia dispare şi distincţia semnificant/semnificat. Într-adevăr nu ni se pare că se poate utiliza într-un mod relevant opoziţia normă semnificant/normă semnificat, iar faptul că putem distinge între norme al căror obiect este reprezentat de acţiuni semnificant şi norme al căror obiect este reprezentat de acţiuni semnificat este explicabil la nivelul acţiunii semiotice iar nu la cel al normei.

Sintaxa N studiază normele privitoare la actele semiotice semnificante şi normele privitoare la actele semiotice semnificate.

Semantica N studiază normele privitoare la cuplarea actelor semiotice semnificante cu actele semiotice semnificate.

Pragmatica N studiază tipurile de:

(1) supra-Agenţi semiotici;

(2) supra-Anti-Agenţi semiotici;

(3) supra-Spectatori semiotici

şi tipurile de supra-acţiuni (în funcţie de obiectul lor acţional) pe care aceştia le săvîrşesc.

O parte dintre actele locuţionare şi ilocuţionare în sens Austin-ian sînt, în concepţia noastră, obiectul respectiv al unei semiotici N.

La nivelul supra-agenţilor semiotici, tipurilor de agenţi conservatori, creatori, distrugători, sabotori le corespund tipuri de supra-agenţi executori, promulgatori, reformatori, anulatori etc. care vor trebui precizate ulterior.

Modul în care am numit categoriile de supra-agenţi enumerate în paragraful anterior arată că, în concepţia noastră, o parte dintre actele locuţionare şi ilocuţionare în sens austinian sînt norme, obiect de studiu pentru o semiotică N.

Scanned with OKEN Scanner

Gabriel Pârvan
(Institutul de învăţământ superior din Piteşti)

INVESTIGAŢIA SEMIOTICĂ ŞI SUBCONŞTIENTUL ESTETIC

Printre incriminările ce se aduc în ultima vreme semioticii poetice, una dintre cele mai îndreptăţite ni se pare aceea de a fi răsturnat echilibrul firesc din cadrul triadei autor-operă-cititor, tinzînd să facă din operă un loc de desfăşurare a virtuţilor interpretative ale cititorului-analist şi cufundîndu-l pe autor într-un anonimat aproape complet. Voga deosebită de care se bucură în prezent conceptul de *lectură* reflectă tocmai această ascensiune disproporţionată a analistului, ce a urmat unei perioade mai lungi de neglijare a autorului în favoarea operei.

Fără a subestima importanţa unui asemenea fenomen, rolul său determinant în stimularea elaborărilor teoretice, nu putem fi de acord cu tendinţa de a se atribui lecturii misiunea de a valida teoria. Jean-Claude Coquet, de exemplu, după ce vorbeşte de necesitatea cunoaşterii codului specific textului, ca punct de plecare al lecturii, observă că stabilirea unei tipologii a discursului poetic pornind de la textul manifestat nu poate evita recurgerea la modele fundamentale, singurele capabile să subsumeze ansamblul proprietăţilor faptului poetic. În acelaşi context, el face următoarea afirmaţie: „Le rôle de la lecture est donc ici de valider la théorie" (Coquet, 1972, p. 43), care exprimă implicit o subordonare a textului faţă de teorie, chiar dacă teoria a fost elaborată iniţial pe baza unui anumit număr de texte[1]. Această tendinţă, manifestă la mai toţi semioticienii, duce inevitabil fie la alegerea dintru început a acelor texte care se pretează canoanelor teoretice emise sau asumate, fie la interpretări forţate. Credem, dimpotrivă, că teoria rămîne mereu deschisă, fiind susceptibilă de corectări şi adăugiri ori de cîte ori se abordează un nou text poetic, şi că operaţia lecturii presupune o permanentă pendulare între teoria şi practica literară.

Pe de altă parte, deşi toţi semioticienii susţin că le este suficient textul dat şi refuză să facă referiri la alte texte ale autorului, este evident că nu se poate efectua o analiză realmente ştiinţifică fără a avea prezentă în memorie concepţia estetică generală a scriitorului, aşa cum se desprinde ea din totalitatea operei sale poetice şi eventual teoretice. Spunem „eventual teoretice", întrucît îi avem în vedere şi pe creatorii neteoreticieni, a căror concepţie estetică îşi face loc în straturile superficiale ale operei.

---

[1] Mai mult, Tzvetan Todorov consideră că poetica are de studiat nu formele literare deja existente, ci, pornind de la ele, un ansamblu de reguli virtuale, „ce que la littérature *peut* être plus que ce qu'elle *est*" (*Poétique de la prose*, Ed. du Seuil, coll. Poétique, Paris, 1971, p. 46). Reflectînd asupra unor afirmaţii similare ale lui Todorov: „La poétique ne traite que des virtuels, et non des réels" (secţiunea *Poétique*, in *Qu'est-ce que le structuralisme?*), Henri Meschonnic face această remarcă incriminatorie, care vine în întîmpinarea obiecţiilor noastre: „Cette poétique plie les oeuvres à sa théorie *(sic)*, au lieu de se plier aux oeuvres" (*Pour la poétique*, in *Langue française*, Larousse, 3, 1969, p. 17).

In cazul mai complex al creatorilor care sînt şi teoreticieni, avem de-a face cu două situaţii diferite: 1) textul teoretic este separat de cel poetic; 2) textul teoretic şi textul poetic se întîlnesc în aceeaşi operă. În această din urmă situaţie, apar două cazuri relativ apropiate: a) textul teoretic este inserat distinct în textul poetic (Lautréamont, Proust, etc.); textul teoretic şi cel poetic se contopesc indistinct, metalimbajul autorului fiind asimilat limbajului său poetic (se cunoaşte tendinţa poeziei franceze contemporane de a se medita pe ea însăşi, creaţia confundîndu-se cu reflecţia asupra creaţiei: St.—J. Perse, R. Char, Fr. Ponge, etc.). Concepţia estetică a scriitorilor teoreticieni trebuie căutată, aşadar, în metalimbajul autorului şi/sau în straturile superficiale ale operei.

Noţiunea de *concepţie estetică*, înţeleasă ca intenţionalitate, ca reflex al *voinţei estetice*, ni se pare însă necunprinzătoare, deoarece nu lasă nici un loc *intuiţiei estetice* a creatorului, care se manifestă în straturile profunde ale operei. Cum a arătat Roman Jakobson, „l'intuition peut jouer comme le principal et même, souvent, comme le seul élément créateur des structures phonologiques et grammaticales compliquées dans les écrits des poètes individuels. De telles structures, particulièrement puissantes au niveau subliminal, peuvent fonctionner sans assistance aucune du jugement logique ou „de la connaissance patente . . .“ (Jakobson, 1973, p. 292). De aceea, vom adopta noţiunea nu mai puţin vehiculată de *atitudine estetică*, pe care o înţelegem ca pe o *summa:* voinţă + intuiţie estetică.

Generalizînd, putem spune că atitudinea estetică se manifestă la trei nivele: 1) în metalimbajul autorului; 2) în straturile superficiale ale operei; 3) în straturile profunde ale operei. Primele două nivele sînt de regulă convergente şi presupun o deliberare conştientă, în conformitate cu voinţa estetică a creatorului. Ultimul nivel este expresia sensibilităţii subliminale a autorului, pe care am numit-o intuiţie estetică şi care poate confirma ori infirma (total sau parţial) voinţa sa estetică. Altfel spus, între concepţia şi intuiţia estetică poate să existe fie o deplină concordanţă (şi este, credem, cazul de excepţie al scriitorilor al căror metalimbaj e asimilat limbajului lor poetic), fie o discrepanţă parţială (situaţia cea mai frecventă) sau totală (cazul extrem de rar al marilor refulaţi).

Reiese de aici că atitudinea estetică a creatorului este în general contradictorie, că adevărata ei măsură nu poate fi stabilită decît printr-o descindere în subtextul operei, acolo unde se manifestă subconştientul estetic, şi că în virtutea discrepanţelor posibile între intuiţia şi concepţia estetică, aceasta din urmă trebuie privită cu oarecare circumspecţie şi totodată ca un element de raportare indispensabil oricărui analist.

Or, cum investigaţia semiotică operează, de regulă, în straturile profunde ale operei, ea şi-ar putea asuma ca o misiune fundamentală dezvăluirea, fie şi numai parţială, a modului de manifestare a subconştientului estetic, contribuind, astfel, la înţelegerea mai cuprinzătoare a atitudinii estetice a creatorului.

Este, tocmai, misiunea pe care am încercat să ne-o asumăm în analiza pe care o propunem în continuare la poemul *Harmonie du soir* de Charles Baudelaire.

1. Voici venir les temps où vibrant sur sa tige
2. Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;
3. Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir;
4. Valse mélancolique et langoureux vertige!

Scanned with OKEN Scanner

5. Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;
6. Le violon frémit comme un coeur qu'on afflige;
7. Valse mélancolique et langoureux vertige!
8. Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.

9. Le violon frémit comme un coeur qu'on afflige,
10. Un coeur tendre, qui hait le néant vaste et noir!
11. Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir;
12. Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige.

13. Un coeur tendre, qui hait le néant vaste et noir,
14. Du passé lumineux recueille tout vestige!
15. Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige . . .
16. Ton souvenir en moi luit comme un ostensoir!

Termenul *harmonie*, conținut în titlu, ne previne că poemul trebuie să aibă o muzicalitate aparte (de altfel, sesizabilă la lectură) și ne determină să începem analiza cu studierea nivelului fonico-prozodic.

Prin forma sa prozodică poemul amintește de *pantum*, dar Baudelaire nu respectă decît parțial regulile pantumului clasic. Strofele sale sînt tot catrene, însă în locul octosilabilor sau decasilabilor el folosește alexandrini. Se constată, de asemenea, că poetul aplică regula repetării versurilor din pozițiile 2 și 4 în pozițiile 1 și 3 în strofa următoare, dar ultimul vers nu mai este identic cu primul. În sfîrșit, deși poemul este construit pe două rime, ele nu sînt încrucișate, ci îmbrățișate.

Aceste modificări aduse formei fixe a pantumului ne permit să discernem unele intenții ale poetului. Folosirea alexandrinului dă versului o amploare deosebită, un ritm solemn și sobru; rimele îmbrățișate conferă fiecărei strofe un aspect mai unificat și oarecum închis, asigurîndu-le o anumită independență în cadrul ansamblului, independență care e marcată și grafic printr-un punct sau printr-un semn de exclamare. Totodată, rimele sînt alese în așa fel ca să producă un contrast extrem, una fiind foarte închisă: *-ige* [i:ʒ], iar cealaltă avînd un maximum de deschidere: *-oir* [wa:r].

Dacă notăm rima *-ige* cu A și rima *-oir* cu B, obținem următoarea schemă:

A (B B) A B (A A) B A (B B) A B (A A) B

unde se poate remarca ușor alternanța nucleelor de rimă deschisă (B B) cu nucleele de rimă închisă (A A), iar dacă adăugăm primelor două indicele 1 și următoarele două indicele 2, putem scrie:

$$(A\ A)_1 = (A\ A)_2 \text{ vs } (B\ B)_1 = (B\ B)_2$$

În plus, consoanele extrem de difuze de la sfîrșitul celor două rime și lungimea considerabilă a vocalelor accentuate care le preced atenuează barierele grafice (punct, punct-virgulă, semn de exclamare) care separă cea mai mare parte a versurilor, asigurînd curgerea lină a unui vers în altul.

Trecînd la analiza distribuției sonorităților la nivelul întregului poem, observăm că în versurile terminate în *-ige* domină vocalele închise (36 din totalul de 65), în timp ce în versurile terminate în *-oir* sînt mai numeroase vocalele deschise (35 din 61). La rîndul ei, vocala *e* mut (care, în poezia de tip tradițional, rareori este mut) are o distribuție aproximativ egală în

Scanned with OKEN Scanner

cele două grupuri de versuri (11 și respectiv 12), ca de altfel și vocalele nazale (16 și respectiv 20).

Dar dacă vocalele sînt în totalitatea lor melodice, consoanele se diferențiază unele de altele prin durata și intensitatea zgomotului produs. Pierre Delattre (1965, p. 240), care face o clasificare a consoanelor după aceste criterii, așează la polul *armonie consoanele* [ŋ, *n*, *m*, *r*, *l*], precum și cele trei semiconsoane [*j*, , *w*], iar la polul *inarmonie* consoanele [*k*, *t*, *p*, ʃ, *s*, *f*]. Consoanele [*g*, *d*, *b*, *e*, z, *v*] ocupă un loc intermediar, [*g*] fiind mai aproape de polul inarmoniei, în timp ce [*v*] tinde să se asimileze armoniei. În poemul lui Baudelaire, consoana [*v*] pare să-și justifice această poziție de trecere spre armonie, căci prin felul cum este distribuită încă din prima strofă (de trei ori în versul 1, la început de cuvînt: *voici*, *venir*, *vibrant*, și de două ori în versul 4, de asemenea la inițiala cuvîntului: *valse*, *vertige*), ea sugerează o mișcare lină ce tocmai se naște. Ghidîndu-ne după clasificarea lui Delattre, constatăm că poemul conține 121 de consoane armonice (inclusiv semiconsoanele) și doar 89 inarmonice, iar diferența ar fi și mai mare dacă, în virtutea celor arătate, am include și vibranta [*v*] printre consoanele generatoare de armonie.

A constata sobrietatea ritmului, alternanța vocalelor închise și deschise la rimă, lungimea lor, precum și numărul mare de consoane armonice, înseamnă a dovedi la nivel prozodic caracterul simfonic al poemului. Totodată, construirea poemului pe două rime (ceea ce creează posibilitatea alternării nucleelor amintite), repetarea regulată a unor versuri cu întregul lor complex sonor, distribuirea proporțională a vocalelor închise și deschise în funcție de natura rimei dau acestei simfonii o pronunțată tentă de monotonie.

Pe de altă parte, numărul net superior al vocalelor acute (clare) față de cel al vocalelor grave (sumbre) conferă poemului o notă dominantă de senînătate, fără a împiedica însă să se facă simțită și urma de tristețe lăsată de vocalele grave, care, deși inferioare numeric, ocupă o poziție specială în textura fonică a poemului. „Quelle que soit l'importance de la répétition en poésie, — observă R. Jakobson — la texture phonique est loin de se confiner seulement à des combinaisons numériques, et un phonème qui n'apparaît qu'une seule fois, mais dans un mot-clé, et dans une position pertinente, sur un fond contrastant, peut prendre un relief significatif" (Jakobson, 1963, p. 242). Într-adevăr, în primul vers, de exemplu, vocala gravă [*u*], cu toate că figurează într-o vocabulă „inactivă" din punct de vedere semantic (pronumele relativ „où"), este scoasă în evidență de faptul că urmează imediat după cezura mediană a alexandrinului. Vocala [*u*] reapare în versul 3 („*tou*rnent") în poziție accentuată și tot la începutul celui de-al doilea emistih, precum și în versul 4 („lang*ou*reux"), unde acordul între sunet și sens este frapant.

„În literatură, — scrie I. M. Lotman — artă ce folosește ca material limba, *sunetul și sensul sînt cu neputință de separat*. (...) Sonoritatea muzicală a limbajului poetic este și ea un mijloc de transmitere a informației, adică a conținutului..." (Lotman, 1970, p. 93). Se înțelege, însă, că oricît de manifestă ar fi tendința de motivare a *semnului* în poezie, principiul izomorfismului celor două planuri (expresia și conținutul) „nu presupune omologarea termen cu termen, segment fonic cu segment semantic" (Greimas, 1972, p. 14). Mai mult chiar, textura fonică și cea semantică pot fi considerate ca două discursuri paralele, care participă fiecare independent la construirea semnificației. Este ceea ce vrea să spună Greimas cînd încearcă să nuanțeze postulatul izomorfismului: „Si le principe d'un certain isomorphisme entre les unités de

l'expression et du contenu peut être maintenu — à condition de ne pas le situer sur le plan de la manifestation syntagmatique des signes — d'autres conséquences peuvent être tirées de cette hypothèse. On peut, par exemple, chercher à définir la spécificité du discours poétique par la co-occurrence, sur le plan de la manifestation, de deux discours parallèles, l'un phonémique et l'autre sémantique, se deroulant simultanément, chacun sur son plan autonome et produisant des régularités formelles comparables et éventuellement homologuables, régularités discursives qui obéiraient à une double grammaire poétique située au niveau des structures profondes." (Greimas, 1972, p. 14—15).

Studierea nivelului fonico-prozodic al poemului *Harmonie du soir* ne-a permis să desprindem, pînă în acest moment al analizei, un „mélange" de seninătate și de tristețe pe un fond orchestral marcat de monotonie. Revenind la cuvîntul emblematic *harmonie*, constatăm că unele din sonoritățile care-l compun se regăsesc atît în rima *-oir* [*war*], cît și în rima *-ige* [*i 3*]; de asemenea, trei dintre consoanele armonice care, alături de L, au cea mai mare frecvență în poem — este vorba de R, M, N — figurează și ele în *haRMoNie*, ceea ce indică o tendință de anagramare a cuvîntului-temă și ne determină să urmărim distribuția acestor consoane de-a lungul întregului poem (cifrele I, II, III, IV desemnează strofele în ordinea lor, iar cifrele 12, 13 și 16 — versurile respective):

I.

N R R R
R R N R
R R N R R
M R R

II.

R R N R
R M M R N
M R R
R M R R R

III.

R M M R N
R R N N R
R M R R R
12. N

IV.

13. R R N N R
M N R
N
16. R M M N R

Dispariția aproape completă, în versul 12, a consoanelor armonice care compun termenul emblematic atrage imediat atenția; este vorba de versul: *„Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige"*

Consoana dominantă este aici S, clasată de P. Delattre la polul *inarmoniei*. Acest vers introduce deci o *disonanță* în armonia generală a poemului, disonanță ce poate fi sesizată și la lectură, întrucît consoana S e distribuită de cinci ori la început de cuvînt, generînd o adevărată serie aliterativă.

Foneticianul maghiar Ivan Fónagy observă că fonemele joacă în poezie un dublu rol: „D'une part, ils constituent les éléments des morphèmes (ou monèmes), qui relient, par une convention arbitraire, le signe à la réalité à l'intérieur de la phrase; mais d'autre part, ils sont directement liés à l'expérience, par des correspondances symptomatiques et symboliques entre les phénomènes phonétiques et les phénomènes non linguistiques." (Fónagy, 1966, p. 90). Pornind de la această dicotomie a semnului fonetic, el postulează că orchestrația simfonică a poemului trebuie privită ca „un fel de mesaj estetic sau muzical independent de cuvinte și de conținutul lor." (Fonagy, 1966, p. 108), ca un mesaj secundar ce „provine în parte din inconștient. (Fonagy,

Scanned with OKEN Scanner

1966, p. 100). Astfel, accidentele prozodice — spune Fonagy — pot trăda chiar sentimentele inconştiente." (Fonagy, 1966, p. 91).

Or, în versul de mai sus (v. 12) avem de-a face tocmai cu un accident prozodic. Pe noi nu ne interesează însă să aflăm sentimentele „biografice" ale autorului, refulate în subconştient (nu avem intenţia de a substitui analiza semiotică psihocriticii), ci în ce măsură disonanţa fonică relevată ascunde o abatere de la concepţia estetică manifestă a poetului, abatere care — odată identificată — nu poate fi pusă decît pe seama subconştientului său estetic. Deocamdată, versul *Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige* ne apare doar ca o imagine vizuală evocînd apusul de soare. Pentru a afla semnificaţia sa profundă, vom proceda la studierea celorlalte nivele ale poemului, gramatical şi semantic, în relaţiile lor reciproce şi în interacţiunea lor cu nivelul fonico-prozodic.

Poemul este, în cvasi-totalitatea sa, un discurs *énoncé* (cu subiectul la persoana a III-a) şi doar în final se profilează destul de vag un discurs *énonciation*, mai precis în versul 16 (ultimul), unde actantul-subiect „ton souvenir" poate fi asimilat lui „tu". Totodată, în afară de „coeur" din versul 13, asimilabil lui „être" (fiinţă), şi de „ton souvenir" (tu), toţi actanţii-subiect ţin de categoria *inanimat*. Dar atît actantul-subiect „coeur", care apare imediat după accidentul prozodic din versul 12, cît şi „ton souvenir" — ambii putînd fi încadraţi, cum s-a văzut, în categoria *animat* — figurează într-un context fonic caracterizat prin reapariţia masivă a consoanelor armonice (a se vedea distribuţia consoanelor R, M, N, în versurile 13 şi 16 în care intră cei doi actanţi-subiect). Trecerea de la *énoncé* la *énonciation* şi introducerea actantului-subiect animat corespunde, aşadar, cu un efort de redobîndire a armoniei pierdute, vizibil de altfel şi în plan semantic prin introducerea dimensiunii platoniciene a *anamnesis*-ului (*passé — souvenir*)[2], care aici se corelează cu iubirea spiritualizată a poetului pentru Doamna Sabatier, căreia îi este dedicat poemul.

Pe de altă parte, dacă izolăm din poem paradigma subiectelor

temps
fleur
sons
parfums
violon
ciel
soleil
coeur
souvenir

se observă că unii termeni au o structură fonică echivalentă şi că această omologie fonică e dublată de o echivalenţă semantică:

fleur [*f* l *oe r*] — parfums [p a *r f* $\tilde{oe}$]
sons [s $\tilde{ɔ}$] — violon [v j ɔ l $\tilde{ɔ}$]
ciel [*s j* ɛ *l*] — soleil [s ɔ *l* ɛ *j*]

Teza lui Jakobson, după care „cuvintele cu sunete similare vor fi atrase în aceeaşi sferă de înţeles" (Jakobson, 1964, p. 114), pare să-şi găsească aici

[2] Amintim că pentru Baudelaire „le souvenir est le grand critérium de l'art" (*Oeuvres complètes* II — *Curiosités esthétiques*, Paris, Calmann-Lévy, 1928, p. 142).

Scanned with OKEN Scanner

o perfectă ilustrare. În plus, dacă vrem să unim în cadrul paradigmei „fleur" cu „parfums" şi „sons" cu „violon", în virtutea omologiilor semnalate, obţinem o interferenţă între „sons" şi „parfums", care reprezintă o identificare la nivel structural a *sinesteziei*, de altfel explicită în text. Teza lui Jakobson se aplică de asemenea predicatelor „frémit" şi „afflige" din versul 6 („*Le violon frémit comme un coeur qu'on afflige*"), care au trei foneme identice: F R I — F L I. Corespondenţa semică dintre „frémit" şi „afflige" poate fi omologată şi după un alt procedeu: putem considera că adverbul de comparaţie „comme" uneşte două conţinuturi echivalente. Prin urmare, notînd primul emistih: *le violon frémit* cu A şi al doilea: *comme un coeur qu'on afflige* cu B, se poate scrie: A ≃ B. Dar asocierea predicatului „afflige", care aparţine semnului *durere*, cu „frémit", predicat al lui „violon", ne duce la concluzia că avem de-a face, în poemul lui Baudelaire, cu un fenomen de *sinestezalgie* (sinestezie + durere), semnalat de noi şi într-o altă lucrare. (Pârvan, 1972, p. 205).

Pe de altă parte, versurile poemului sînt formate, în general, dintr-o sintagmă nominală şi una verbală, aceasta din urmă înglobînd la rîndul ei şi o sintagmă prepoziţională sau adverbială. Singurul vers format din două sintagme nominale este:

„*Valse mélancolique et langoureux vertige!*"

În compoziţia celor două sintagme nominale intră, în ordine, un substantiv (S) şi un adjectiv (A) în prima, un adjectiv şi un substantiv în a doua, ceea ce s-ar putea schematiza astfel:

S + A/A + S

Această simetrie gramaticală se corelează cu o simetrie fonică: o vibrantă şi două lichide în prima sintagmă, două lichide şi o vibrantă în a doua:

V L L / L R V

ambele sugerînd, prin caracterul lor ciclic, mişcarea specifică valsului. (Deloffre, 1970, p. 156—157). Versul conţine însă şi o simetrie semantică:

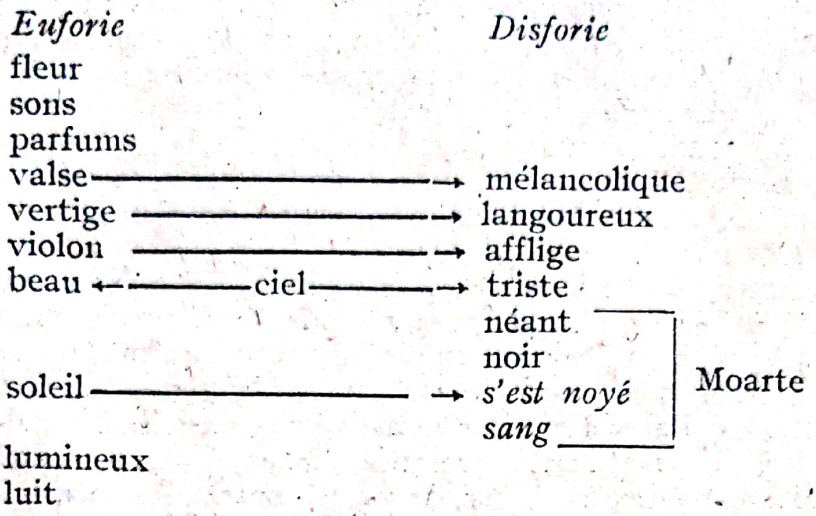
Euforie — Disforie / Disforie — Euforie

şi avînd în vedere tripla echivalenţă (fonică, gramaticală şi semantică) între cele două sintagme ale sale, putem spune că acest vers reprezintă un fel de „discurs ideal", în care toate nivelele sînt corelate şi toate unităţile structurale omologate.[3]

[3] Această definiţie a „discursului ideal" aparţine lui A. J. Greimas, 1972, p. 2.

Scanned with OKEN Scanner

Analizînd opoziția semică *euforie — disforie* la nivelul întregului poem, obținem următoarele cîmpuri sememice:



care pe de o parte sînt divergente, iar pe de alta se întrepătrund: valsul este „melancolic", vertijul — „languros", vioara freamătă ca „o inimă îndurerată", cerul e deopotrivă „trist și frumos", soarele „s-a înecat". Se vede, așadar, că cele două stări contradictorii, Euforia și Disforia, sînt simultane, încît amestecul de seninătate și de tristețe, relevat de textura fonică a poemului, este astfel omologat de nivelul semantic. În același timp, se observă că Disforia tinde să se altereze și să se asimileze Morții. Conotația morții apare și în două sememe din versul „Le soleil *s'est noyé* dans son *sang* qui se fige", în care am constatat deja inarmonia la nivel fonic[4], ceea ce confirmă ipoteza, în genere acceptată, că orice inarmonie fonică este expresia unei disforii în plan semantic. În această fază a analizei, sîntem deci obligați să renunțăm la a vedea în acest vers o imagine decorativă a apusului de soare. În plus, sememul „se fige", din același vers, trimite la ideea de imobilitate, iar analiza opoziției semice *mișcare — imobilitate* duce la constatarea că „se fige" este singurul semem din întreg poemul care conotează *imobilitatea*. Mai mult, el apare după o serie de sememe („vibrant", „tournent", „valse", „vertige", „frémit") în care semul *mișcare* se definește mai precis prin sub-semul *iterativitate*, ceea ce face ca „încremenirea" care urmează să fie cu atît mai neașteptată.

Am desprins, prin urmare, din structura acestui vers și din relațiile sale cu structura generală a poemului, o serie de seme convergente: *disforie, moarte, imobilitate*. Este adevărat că la nivelul întregului poem cele trei seme își au corespondentele lor opoziționale, dar asocierea *morții* cu *imobiblitatea* pe un fundal disforic contravine concepției estetice manifeste a poetului, după care nemișcarea e sinonimă cu eternitatea, iar mișcarea înseamnă trecere,

[4] Semul *moarte* apare de asemenea într-unul din sememele care participă la nucleele de rimă deschisă (B B). Este vorba de „noir", care formează împreună cu „reposoir" nucleul (B B) 1, în timp ce nucleul (B B) 2 e constituit de cuplul „encensoir" — „soir". Credem că nu greșim dacă atribuim celor doi termeni mistici „reposoir" și „encensoir" — dat fiind participarea lor alături de „noir" la același tip de nuclee de rimă (B B) — o semnificație disforică. Dimpotrivă, cel de-al treilea termen mistic prezent în poem; „ostensoir", își păstrează semnificația euforică pe care i-o conferă verbul „luit", deoarece, deși component al rimei *-oir*, el nu participă la constituirea nucleelor în care se produce contaminarea de sens generată de sememul „noir".

moarte. Oroarea de mişcare, exprimată direct în celebrul vers „Je hais le mouvement qui déplace les lignes" din poemul *La Beauté*, se explică tocmai prin această legătură pe care poetul o stabileşte, la nivel conceptual, între mişcare şi moarte. Desigur, nu trebuie să se tragă de aici concluzia că există la Baudelaire o discrepanţă netă între concepţia şi intuiţia estetică. Noi nu am verificat decît un aspect al concepţiei sale estetice, ea însăşi plină de contradicţii. (Se ştie, de pildă, că într-o nouă fază poetul încearcă fascinaţia negativului, atracţia neantului şi a morţii ca supremă evaziune, ceea ce distonează flagrant cu oroarea de moarte pe care-o inspiră poemul de care ne-am ocupat).

Analiza întreprinsă ne permite să afirmăm că asociaţia *imobilitate — moarte*, decelată în structurile profunde ale poemului, emană din ceea ce am numit subconştientul estetic al autorului şi să considerăm faimoasa formulă baudelairiană „Je hais le mouvement qui déplace les lignes" drept o idee estetică preluată de la Parnasieni, dar neasimilată sensibilităţii sale lăuntrice.

Iată, aşadar, că investigaţia semiotică, eliberată de tendinţele ei narcisiste şi operînd o apropiere de autor, ar putea contribui la o mai exactă definire a atitudinii estetice a creatorului şi, implicit, a viziunii sale asupra lumii.

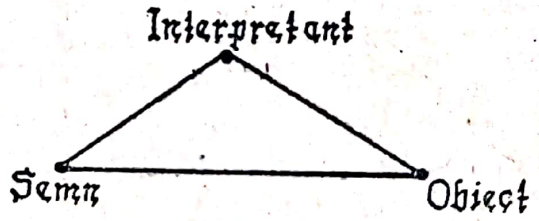
Scanned with OKEN Scanner

Rodica Mihăilă
(Institutul de cercetări etnologice și dialectologice, București)

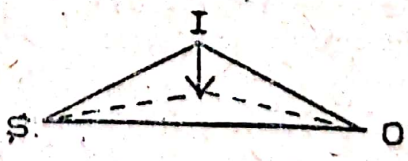
O INTERPRETARE SEMIOTICĂ A CONCEPTULUI DE STIL

0. În cele ce urmează, ne propunem să analizăm conceptul de stil, nu sub aspectul unui ansamblu de trăsături formale, ci dintr-o perspectivă apropiată de aceea a filozofiei culturii.

Potrivit filozofiei culturii stilul are o *funcție categorială*. Pentru a relua această definire din punct de vedere semiotic vom avea ca punct de plecare triunghiul semiotic, adaptîndu-l la necesitățile noastre, încercînd, în același timp, o analogie între artă, pe de o parte, și filozofie, știință, pe de altă parte. (Alăturarea dintre știință și filozofie am făcut-o doar cu scopul simplificării faptelor).



1.1. Orice activitate de cunoaștere înseamnă o încercare de definire a realității înconjurătoare, obiective. Aceasta nu este altceva decît punerea în relație a lumii obiectuale cu un sistem de semne, modelarea acesteia în funcție de limbajul ales, ceea ce corespunde unei activități semiotice. Această relație este intermediată de subiectul cunoscător, *interpretantul*, în accepțiunea lui Pierce. Subiectul cunoscător stabilește distanța dintre Obiect, O, și Semn, S. Lumea obiectelor este necunoscuta, apropiată subiectului prin sistemul de semne. Distanța S — O este distanța de adecvare. Ea este variabilă, în funcție de tipul de cunoaștere. În știință, filozofie S — O tinde spre zero, ceea ce înseamnă reducerea ponderii subiectului cunoscător ca intermediar S — O



Semnele prin care este interpretată realitatea nu sînt alese la întîmplare, ci potrivit unei scheme cognitive universale, apriorice, transcendentale, ceea ce asigură cunoașterii un caracter coerent. În acest sens, potrivit lui Kant activitatea de cunoaștere este *modelatoare*, iar potrivit lui Husserl ea este *constitutivă*.

Scanned with OKEN Scanner

În consecinţă, activitatea subiectului cunoscător reprezintă o activitate generativă, *creativă*, o permanentă proiecţie asupra lucrurilor a propriei structuri (model, schemă) cognitive, spirituale.

Schema cognitivă nu se reduce doar la categoriile kantiene. Ea poate avea un caracter axiologic, fără a mai fi universală şi absolută, ea se consolidează în timp, prin istoria şi tradiţia unui grup etnic sau prin istoria individuală (în decursul vieţii), echivalentă cu *Weltanschauung*.

1.2. Şi arta, ca şi orice creaţie culturală, poate fi considerată o *formă particulară de cunoaştere*. (Această afirmaţie nu are pretenţia de a epuiza definirea artei!). Blaga, în studiul *Semnificaţia metafizică a culturii* (*Orizont şi stil*, p. 324), afirmă că specificul existenţei umane, spre deosebire de cea animală, constă în situarea sa în interiorul misterului. Dezvăluirea acestuia constituie sursa oricărei activităţi culturale. Cultura reprezintă dimensiunea umană în raport cu misterul, iar civilizaţia, dimensiunea sa în raport cu utilul.

Spengler (*Le déclin de l'Occident*, p. 88 ş.u.), dintr-o perspectivă istorică, acordă actului cultural o interpretare similară. „L'âme éveillée" (spiritul care a devenit conştient de sine) are nevoie de a-şi apropia misterul. *Tabu*-ul reprezintă actul mistic care stă la originea oricărei culturi. Ceea ce, prin tabu, însemna interdicţie, reprezintă, de fapt, mediere, contact. Pentru a-şi calma frica cosmică, omul are nevoie de înblînzirea misterului transformîndu-l în realitate coercibilă.

„Cela a lieu surtout au moyen d'un mot, le „nom", par lequel on désigne, on apelle le numen, ou bien par l'exercice des rites, des cultes qui cachent une vertu mystériuse". (p. 89). Universul *în sine* se transformă în univers *pentru noi*[1].

Spre deosebire de ştiinţă, care este analitică, percepţia în artă este globală, sintetică, lumea, O, în totalitatea ei. Dacă în ştiinţă, filozofie distanţa S — O tinde spre zero, în artă ea tinde spre infinit.

ceea ce înseamnă că în artă important nu este ce reprezintă lumea în sine, ci ce semnifică ea pentru om. În efortul de *cunoaştere* a adevărului (suprem), omul reuşeşte să se *cunoască pe sine*, să se definească în esenţa sa profundă. Căutarea obiectului sfîrşeşte prin găsirea de sine, *definirea* se intersectează cu *autodefinirea*. Important în artă nu este obiectul reflectării ci modul de reflectare.

Producţia culturală nu e datorată hazardului. Cultura reprezintă *articularea* structurii spirituale intime a creatorului, articularea viziunii sale cosmice. Aceasta este problema stilului din perspectiva filozofiei culturii.

2. „Lumea nu are numai suprafaţă, ea are şi adîncime, ea nu are numai prezent ci şi viitor". (H. Wald, *Limbaj şi valoare*, p. 5).

---

[1] Cf. şi M. Heidegger, *Was ist das die Philosophie, The nature of language, The way to language.*

Scanned with OKEN Scanner

Conceptul de stil ne dă posibilitatea să ne orientăm în multitudinea creaţiilor umane, permite o viziune integratoare a unor fenomene aparent diverse.

2.1. Conceptul de stil a avut interpretări multiple. În esenţă, stilul este conceput ca un ansamblu de trăsături *formale*, distinctive în raport cu un autor, gen artistic, o epocă etc.

Constanţa unei logici interioare a formelor, a accentelor, a motivelor, caracteristice pentru o regiune, o epocă etc. a fost atribuită unei *volonté de forme*. Odată doar cu interpretarea dată de filozofia culturii conceptul de stil îşi modifică esenţa — conform lui Nietzsche, şi mai ales Woringer, Frobenius, Spengler, Blaga, stilul devine o *categorie* cognitivă. Pentru filozofii citaţi, această interpretare este posibilă în măsura în care stilul reprezintă o constantă *colectivă*. Din punctul nostru de vedere chiar şi *stilul individual* poate fi interpretat din perspectiva unei „voinţe formative" convergent cu categoria cognitivă colectivă.

2.2. Interpretarea semiotică ne va ajuta să înţelegem mai bine valoarea categorială a stilului.

Stilul reprezintă punctul de intersecţie a unui dublu act semiotic, de *emisie* şi de *recepţie*.

a. Din punctul de vedere al emiţătorului (creatorul, artistul etc.) stilul reprezintă modalitatea de articulare a propriei sale viziuni cosmice. Din această perspectivă ne apare semnificativă următoarea afirmaţie a lui Spengler: „La culture est la langue par laquelle un âme peut dire se qu'il ressent." (p. 178), iar noi adăugăm „de a spune ceea ce este".

Prin „viziune cosmică" putem înţelege fie Weltanchaung (Woringer, Riegel), fie un anumit sentiment spaţial (Frobenius, Spengler), fie un complex de factori cum ar fi orizontul spaţial şi temporal, intenţia formativă, atitudinea anabazică şi catabazică, accentul axiologic (Blaga). Această „viziune cosmică", utilizată ca termen ad-hoc, corespunde fie unei structuri a conştientului (Spengler), fie îşi are rădăcinile în inconştient (Blaga).

Dacă stilul este conceput ca avînd proprietatea de articulare, noi suntem foarte aproape de concepţia humboltiană asupra limbajului ca activitate (energia) a spiritului, cît şi de concepţia actuală asupra limbajului ca activitate (modelatoare).

Schema articulatorie are o funcţie categorială în măsura în care ea constituie un dat aprioric oricărei activităţi voluntare, şi în măsura în care ea se manifestă ca intenţionalitate formativă (în sens fenomenologic). Ea este un punct de joncţiune între obiectiv (lumea) şi subiectiv. Aceasta reprezintă modalitatea prin care lumea se reflectă în conştiinţă. Actul artistic, actul cultural reprezintă un proces de obiectivare a subiectului. Creaţia ca tentativă de dezvăluire şi numire a misterului este în acelaşi timp o posibilitate de dezvăluire a omului, de constituire de sine, aşa cum am pomenit şi în rîndurile de mai sus. Arta este o *lectură* şi o *vorbire* despre lume, aşa cum este „văzută", înţeleasă ea de artist, creator. În acest sens arta devine vorbire sau text oferit spre lectură, cu privire la artistul însuşi.

b. Din punctul de vedere al receptorului, arta ca şi toate producţiile culturale, reprezintă o *structură de suprafaţă*, formală, în care se poate vedea, citi, descoperi un anumit conţinut, o anumită intenţie, o anumită *structură de adîncime*.

In acest sens interpretează Spengler ideea de cultură, ca modalitate de gîndire cosmică clară („pensée cosmique claire"). Spengler face distincţia din-

tre o cultură *posibilă* „la culture comme *idée* de l'être, général et particulier" şi o cultură *reală* „comme *corps* de cette idee, comme somme de son expression rendue sensible, devenue spatialement et concrètement: actions, sentiments, religions, États, arts, sciences, peuples, ville, formes économiques, et sociales, langues, droits, moeurs, caractères, traits du visage, costumes." (p. 65).

Pentru filozoful culturii stilul reprezintă *legea* internă a tuturor formelor culturale. Concepút în acest sens, stilul este semnificativ sub dublu aspect. El reprezintă *conţinutul* fenomenului cultural sub *forma* unui *semn* al unei anumite viziuni cosmice. Producţiile culturale sunt reductibile la o formă originară, intuitivă, cu valoare simbolică în raport cu o experienţă de cunoaştere universală. În acest sens stilul este punctul de joncţiune dintre trăirea ca reflectare şi cunoaştere şi trăirea ca activitate creatoare. Definirea stilului ca *simbol originar* o găsim la Spengler. „Le moyen de saisir l'incoercible consiste en une espèce de métaphisique pour laquelle tout ce qui existe a la signification d'un symbole." (p. 101). La Spengler explicitarea fenomenului artistic şi cultural este fondată pe conceperea intersecţiei dintre planul ontologic şi cel epistemologic. „Il ne sera donc point question ici de savoir ce qu'un univers „est" mais ce qu'il signifie pour l'être vivant qu'il entoure. Qu'il *me signifie moi-même*". (p. 102).

În afară de forţa *simbolică* a stilului, acesta, ca lege internă a fenomenului cultural, are şi o forţă *generativă* în extindere spaţială şi temporală. (Pentru Spengler, aceasta este ideea de istorie.)

Avînd o funcţie categorială, stilul reprezintă din punctul de vedere al filozofiei culturii o realitate *metaindividuală*, devenind reprezentativ în măsura în care exprimă o viziune colectivă. Individul este purtătorul exponenţial al stilului.

Noi considerăm că abordarea conceptului de stil poate fi aplicată şi pe plan individual, în sensul găsirii unei constante formative cu putere generativă. Modul de instalare cosmică a artistului, percepţia globală a lumii în raport cu propria sa existenţă poate funcţiona ca structură proiectivă a întregii sale creaţii, asigurîndu-i unitatea de profunzime.

3.1. Teoria stilului la Spengler s-a născut din intenţia sa de a da o replică *Criticii raţiunii pure* a lui Kant. Cunoaşterea nu este universală. Chiar şi matematică, considerată ca ştiinţă pură, este supusă fenomenului stilistic.

3.2. În timp ce pentru Spengler stilul este o categorie a conştientului, la Blaga el este implantat în inconştient. În plus, Blaga vorbeşte despre o *matrice stilistică* ai căror factori constitutivi (orizontul[2], spaţial şi temporal, accentul axiologic, atitudinea anabazică şi catabazică, intenţia formativă) constituie elemente structurante ale inconştientului. Blaga dezvoltă teoria lui Jung cu privire la caracterul ancestral, colectiv al inconştinetului. În straturile profunde ale inconştientului se află experienţa originară a individului, experienţă care constituie adevărul său substanţial, legea sa, justificarea sa.

Matricea stilistică constituie dispozitivul prin care inconştientul devine manifest, *limbaj*[3]. Această particularitate a inconştientului de a se înălţa, în forma sa structurată, pînă la nivelul conştientului este denumită de Blaga fenomenul *personanţei*. Fenomenul personanţei nu este altceva decît activi-

[2] Putem apropria conceptul de „orizont" la Blaga de acelaşi concept husserlian. Se înţelege prin *orizont* factorul formativ care permite organizarea, structurarea realităţii.

[3] A se vedea afirmaţia heideggeriană: „The language is the house of being", din *The way to language*.

Scanned with OKEN Scanner

tatea *constitutivă* a subiectului cunoscător. Lumea se constituie ca *sens* pe măsură ce i se imprimă o structură, ceea ce corespunde unei activități de semiotizare. Astfel, putem spune că *sensul* reprezintă *forma* pe care o modelează subiectul cunoscător (includem aici și artistul) potrivit experienței sale originare, care, așa cum am văzut, nu este haotică ci *structurată* și de aceea *structurantă*. În acest sens *conceperea* nu este altceva decît o activitate *informativă*[4], iar *sensul* o anumită *punere în relație a subiectului cu obiectul*.

4. Potrivit celor prezentate mai sus, stilul se manifestă ca *limbaj* atît în sens de act de *exprimare*, cît și de *interpretare*, *receptare*. Am insistat asupra proprietăților sale cognitive și conceptive — creative, reunite în capacitatea *constitutivă — in-formativă*.

Stilul reprezintă forma spontană de manifestare a omului în toate producțiile sale. Nu există vid stilistic, afirmă Blaga.

Stilul ca realitate profundă și categorială reprezintă experiența Eului care s-a găsit pe sine. El nu este numai vocea inconștinetului ci demersul deliberat al conștientului în trecerea de la EU la SINE. Efortul de găsire a stilului propriu care asigură coerența „creatorului" (în sens larg), nu este altceva decît efortul de găsire a legității sale profunde, fiind în același timp proba *legitimității*, recunoașterea autonomiei sale creatoare.

Implantat în inconștient, stilul pătrunde cu greu în conștient. În acest sens putem vorbi de grade de *puritate stilistică*.

---

[4] Putem echivala personanța cu conceptul de *funcție de semnificare* întîlnit la Lauri Rauhala, *Intentionality and the problem of Unconscious*, Turku, 1969. Funcția de semnificare, la Lauri Rauhala, reprezintă o interpretare fenomenologică a modalităților prin care experiența inconștientului devine manifestă și se *constituie ca sens*.

Scanned with OKEN Scanner

Cristina-Nicola Teodorescu
(Universitatea din Craiova)

OBSERVAȚII CRITICE ASUPRA TERMINOLOGIEI SEMIOTICE ROMÂNEȘTI ACTUALE

Cu aproape un secol de istorie și douăzeci de secole de preistorie, semiotica se impune în ochii noștri drept știința-pilot a secolului al XX-lea. Dar, în fața acestei științe cu atribute de universalitate se ridică o extrem de spinoasă problemă, și anume aceea a terminologiei. Dacă pentru științele mature această problemă este mai mult sau mai puțin rezolvată, științele tinere se zbat într-o puternică „dramă terminologică". Pentru că „fiecare știință este amenințată de babelism terminologic și de anarhie conceptuală și aceasta cu atît mai mult cu cît ea este în plin avînt, și cu atît mai mult în consecință, cu cît numărul cercetătorilor ei crește" (Mounin: 1970, p. 130). De aceeași dramă terminologică suferă și semiotica, lucru explicabil de altfel pentru că ea ne apare ca o știință de frontieră, în ea întîlnindu-se logica, psihologia, etnologia, pedagogia și poetica, creîndu-se astfel un vast cîmp de cercetare interdisciplinară, caracterizată prin inerente paralelisme și suprapuneri terminologice.

Comunicarea de față izvorăște din cercetările efectuate în cadrul practicii studențești de la Universitatea Craiova, la tema *Dicționar de terminologie lingvistică românească*. Studiind terminologia din lucrările românești de semiotică am constatat nenumărate interferențe româno-franceze, care au format obiectul lucrării de licență, susținută în sesiunea din iulie 1978. Cîteva din observațiile făcute în această lucrare cu privire la termenii românești, originali sau împrumutați, folosiți în lucrările de semiotică, le supunem discuției în vederea unei mai riguroase analize conceptuale și a unor decizii menite să clarifice inventarul terminologic.

Avatarele acestei terminologii pot fi ilustrate chiar prin evoluția denumirii științei ca atare, denumire pentru care concurează doi termeni: *semiotică* și *semiologie*.

După cum se știe, primul care a folosit termenul de *semiotică* (semeiotike) a fost John Locke, termenul denumind logica.

De la el, termenul a fost preluat de Ch. Peirce, pentru care semiotica este o „doctrină cvasi-necesară sau formală a semnelor", el afirmînd raportul sinonimic dintre logică și semiotică.

Apoi, cel care folosește termenul este Ch. Morris, care a încetățenit în limba engleză forma *semiotics*, ea desemnînd „o cuprinzătoare doctrină a semnelor".

F. de Saussure introduce termenul *sémiologie*, iar pe urmele lui, *sémiologie* va deveni echivalentul european al americanului *semiotics*, care nu întîrzie să pătrundă, și el, în spațiul european.

Scanned with OKEN Scanner

Limba română cunoaşte ambii termeni, pe care i-a introdus, conform indicaţiilor date de dicţionare, din limba franceză, şi pe care aceste dicţionare îi consideră sinonimi.

În bibliografia lucrărilor româneşti de semiotică, se constată o perioadă în care domeniul este numit, pe baza influenţei engleze, *semiotică*.

Sanda Golopenţia-Eretescu observă, pe bună dreptate, că forma *semiologie* este limitată la domeniul medical, (Golopenţia-Eretescu: 1971 b), avînd sensul de „simptomatologie". Afirmaţia Sandei Golopenţia-Eretescu şi propria noastră constatare pe baza corpusului de texte ar putea fi contrazisă numai de *Dicţionarul enciclopedic* în patru volume, Ed. Academiei R.S.R., 1966, care consideră că *semiotică* este în lingvistică sinonim cu *semiologie*, iar cel de-al doilea termen este definit, pentru domeniul lingvistic, în conformitate cu conceptul saussurian, ceea ce ar institui o primă sinonimie, în spaţiul românesc, între cei doi termeni.

Probabil sub influenţa literaturii de specialitate franceze, în care există o reacţie negativă la introducerea termenului american de *semiotică* şi se stabilesc nişte clauze prescriptive pentru folosirea termenului tradiţional francez (Mounin: 1970, p. 57) apar, la scurt timp după articolul Sandei Golopenţia-Eretescu, lucrări româneşti care folosesc termenul *semiologie*, în accepţiunea lui saussuriană (Zărnescu, Narcis, *Lingvistica şi semiologia, metode de cercetare a mitului*, în „Viaţa românească", (26), 1973, nr. 1, p. 103—110).

În lucrarea *Probleme de semasiologie*, Ed. Facla, Timişoara, 1966, Marin Bucă şi Ioan Evseev înregistrează termenul *semiotică* drept sinonim cu „lexematică, pleromatică, rematologie, semantologie", el fiind un „termen propus, dar neacceptat pentru semantică" (Bucă, Evseev: 1976, p. 9), ceea ce ar contrazice sinonimia dintre cei doi termeni.

În recenta sa lucrare, *Introducere la semiologia literaturii*, Ed. Univers, Bucureşti, 1978, Maria Carpov vorbeşte despre fluctuaţia întîlnită în terminologia internaţională între cei doi termeni, domnia-sa folosind, „din raţiuni oferite de uzuajul limbii care decide semnificaţia sufixelor, *semiologic* ca substantiv, şi *semiotic* pentru utilizările adjectivale" (Carpov: 1978, p. 77). Considerăm că această împărţire nu rezolvă competiţia dintre cei doi termeni.

Este adevărat că dicţionarele româneşti acordă, pînă la un moment dat, preferinţă termenului *semiologie*, în detrimentul lui *semiotică*. De exemplu, *Dicţionarul de neologisme*, ediţia întîi 1961, înregistrează ambii termeni numai în accepţiunea lor medicală. În a doua ediţie, 1966, termenii apar ca sinonimi, pentru *semiologie*, notînd, pe lîngă uzajul medical şi cel de ştiinţă generală a semnelor. Ultima ediţie a dicţionarului, 1978, înregistrează uzajul medical al termenului *semiologie*, precum şi sinonimia care există între *semiologie* şi *semiotică*, în sensul de ştiinţă care studiază semnele şi comunicarea pe bază de semne.

Faptul că *semiotică* s-a impus în terminologia românească este consemnat de *Micul dicţionar enciclopedic*, prima ediţie 1972, iar a doua 1978, care la sensul al doilea al termenului *semiologie*, dat ca sinonim cu *semiotică*, se menţionează „ulterior s-a impus noţiunea de *semiotică*".

Raportul sinonimic în care se află cei doi termeni este pe deplin confirmat o dată cu înregistrarea lor în *Dicţionarul analogic şi de sinonime*, 1978, mai ales că în primul *Dicţionar de sinonime*, 1972, sub redacţia profesorului Gh. Bulgăr, termenii nu apar.

Scanned with OKEN Scanner

De fapt, se poate afirma că în momentul de față sînt în competiție nu atît *semiotică* și *semiologie*, avînd în vedere că pentru primul termen este rezervat domeniul din logică (pe linia Locke — Peirce), iar al doilea acoperă mai mult aspectul pragmatic și eventual cel semantic al semioticii, acest termen fiind utilizat în domeniul analizei literaturii și al limbii.

Prin lucrarea lui Paul Miclău, *Semiotica lingvistică*, Ed. Facla, Timișoara, 1977 (Miclău: 1977) termenul englez se impune o dată în plus în fața celui de origine franceză, în aceeași măsură în care, prin lucrarea Mariei Carpov, cel de origine franceză cîștigă teren.

Nu credem că ar fi un cîștig delimitarea domeniilor de studiul semiotic prin individualizarea domeniului literaturii cu denumirea de *semiologie*, pentru ca toate celelalte domenii să preia termenul din logică, de *semiotică*, și, de aceea, contrazicînd părerea Mariei Carpov, considerăm că ar trebui să se opteze pentru *semiotică* drept termen general, cu diferențieri de tipul *semiotică literară*, *semiotică lingvistică* etc., aceasta ținînd cont și de faptul că ramurile semioticii poartă nume formate din „semiotică plus un prefix" (exemplu: *zoosemiotică*, *antroposemiotică*, *psihosemiotică*). Termenul de *semiologie* rămîne astfel limitat la uzajul medical.

Vom discuta în continuare situația altor doi termeni în care lucrează semiotica: *semn iconic* și *semn ideografic*.

Termenul *ideogramă* este împrumutat din lingvistica generală, prin *ideogramă* înțelegîndu-se un caracter grafic corespunzător unei idei, proces, concept, calitate. În semiotică, *ideograma* sau *semnul ideografic* este semnul care reprezintă obiectul însuși, semnul scrierii grama care redă forma ideală a ființelor și a lucrurilor.

Peirce este cel care introduce termenul de *semn iconic*, în engleză *icon*, pe care-l definește ca fiind un semn determinat de obiectul său dinamic în virtutea naturii sale interioare.

Vedem, astfel, că cei doi termeni, *semn iconic și semn ideografic* se referă la același tip de semne, fiind sinonimi.

În lucrările românești de specialitate termenul *semn ideografic* apare mai rar, folosindu-se în mod curent termenul *semn iconic*, introdus din francezul *signe iconique*. Considerăm că a fost acceptată în limba română folosirea termenului *semn iconic*, datorită faptului că aceasta este forma frecvent folosită în literatura străină de specialitate.

În terminologia semiotică actuală românească nu se folosește termenul *icoană*, pentru desemnarea acestui tip de semne, datorită existenței în limbă a cuvîntului de origine slavă „icoană", cu sensuri diferite. Pentru a marca deosebirea de substantivul „icoană", terminologia semiotică românească folosește *semn iconic;* situația este similară și în limba franceză unde diferențierea se face prin ontografiere diferită (termenul semiotic *icone* se scrie fără accent circomflex.). Am întîlnit forma *icoană* numai la Maria Manoliu-Manea (Manoliu-Manea: 1973, p. 223) și la Mihail Nasta (Nasta: 1972, p. 309).

Sanda Golopenția-Eretescu folosește forma *icon*, adoptată direct din engleză, cu fonetism românesc. Se pare că această formă cîștigă din ce în ce mai mult teren din moment ce s-a creat și pluralul *iconi*.

Considerăm drept redundantă introducerea formei *icon*, din moment ce în limbă avem deja doi termeni, *semn iconic* și *semn ideografic* și semnalăm dificultățile folosirii acestei forme, datorită omofonismului sau accentuat (*icon-iconi*).

Scanned with OKEN Scanner

Este surprinzător faptul că *Dicționarul explicativ al limbii române* nu înregistrează termenul ceea ce demostrează noutatea în limbă și sfera limitată de circulație. În *Dicționarul de estetică generală* și în ultima ediție a *Dicționarului de neologisme* termenul este înregistrat în accepțiunea sa semiotică. Sinonimia dintre *iconic* și *ideografic* nu este însă consemnată în *Dicționarul analogic și de sinonime*.

Concluzia noastră în ceea ce privește termenii analizați mai sus este că ei se găsesc într-un raport sinonimic, indicîndu-se folosirea termenului *semn iconic*. Nu ni se pare potrivită folosirea formei *icoană*, în ciuda faptului că portretul este tipul cel mai evident de semn iconic, și nici a formei *icon*, din motivele arătate.

Vom prezenta în continuare o listă de termeni creația în limba română și a căror introducere și utilizare în cercetarea semiotică ni se pare nu numai potrivită, dar și necesară: *semn apariție sau vehicul* — corespunde termenului *signe-occurence* din terminologia lui Peirce și desemnează diversitatea manifestărilor semnului-tip.

semn logic — corespunde francezului *opérateur* și desemnează semne și simboluri de calcul, fiind echivalentul cuvintelor goale din limbajul verbal.

gestem — unitatea minimală din cadrul analizei gestuale.

estem — unitatea minimală morfologică de bază a limbajului estetic. În același mod s-a format și *culturem*, termen cu un denotat incert. Căci, care ar putea fi unitatea minimală a culturii?

a semiotiza, semiotizare, semiotizator, o întreagă familie de cuvinte, formate de la substantivul *semioză*.

A doua listă pe care o prezentăm cuprinde termeni care, din punct de vedere strict semiotic, ne apar ca paraleli:

sintaxă-sintactică — indicăm folosirea formei *sintactică*, obținută prin abrevierea sintagmei „relație sintactică", pentru a marca diferențierea de sintaxa din studiul gramatical.

— *semiologie-semeiologie* — forme intrate din franceză, folosite în literatura medicală.

— *antroposemiotică-semiotică* — forma abreviată s-a impus.

— *referent-context — cadru situație* din punct de vedere semiotic, termenii sînt paraleli, ei specializîndu-se diferit în alte domenii.

— *cod-dialect-limbă-limbaj — sistem de comunicare*

— *limbă natală — naturală — maternă — vorbită — de toate zilele — umană.*

— *metalimbă — metalimbaj*

— *agent — interpret — interpretant*

— *emițător — locutor — comunicator — transmițător*

— *receptor — destinatar — auditor*

În concluzie putem spune că terminologia semiotică românească a urmat-o pe cea franceză, avînd ea însăși creații meritorii.

Se pot observa în mișcarea terminologică semiotică românească actuală două tendințe:

a. creație de termeni pentru îmbogățirea analizei semiotice.

Scanned with OKEN Scanner

b. autohtonizare a termenilor străini, mai ales englezi, termenii find preluaţi în marea majoritate a cazurilor, cu forma respectivă la care se adaugă fonetismul românesc (exemplu: *icon*, *comunicator*, *semiosis*).

Considerăm că unitatea terminologică şi clarificarea conceptuală, nu numai în spaţiul românesc, ci şi în cel internaţional, constituie un deziderat pe care semioticienii ar trebui să-l urmeze. Numai aşa se pot evita confuziile şi se poate progresa.

Tratarea lexicografică a terminologiei semiotice este, încă, destul de puţin reprezentată. În perioada următoare, avînd în vedere tot mai puternica dezvoltare şi difuzare a semioticii, se impune în atenţia autorilor de dicţionare tratarea termenilor şi în accepţiile lor semiotice.

Scanned with OKEN Scanner

Adriana Costăchescu
(Universitatea din Craiova)

CONSIDERAȚII PRIVIND RAPORTUL DINTRE SINTAXĂ ȘI SEMANTICĂ ÎN „GRAMATICA MONTAGUE"

Numele lui Richard Montague este legat de una dintre cele mai serioase tentative de a crea o teorie riguroasă pentru realizarea programului semiotic propus de Ch. Morris în crearea unei sintaxe, a unei semantici și a unei pragmatici (Morris, 1938) pentru descrierea limbajelor. Articolele lui R. Montague consacrate limbilor naturale ca și lucrărilor continuatorilor săi formează așa numita 'gramatică Montague' — pentru desemnarea căreia vom folosi în continuare sigla GM — termenul de „gramatică" fiind folosit impropriu pentru sensul 'program semiotic în sensul lui Morris'. GM este o încercare de realizare a unei sintaxe, a unei semantici și a unei pragmatici a limbilor naturale prin extinderea tehnicilor folosite pentru studiul limbajelor formale. În stadiul actual al cercetărilor, pragmatica este numai schițată, studiile concentrîndu-se asupra realizării sintaxei și semanticii unor fragmente din ce în ce mai extinse din limbi naturale.

Studiul raportului sintaxă-semantică în GM este deosebit de interesant deoarece Montague nu a atribuit nici unuia dintre aceste compartimente un rol preponderent — în opoziție cu gramatica transformațională unde modelul chomskyan atribuie o importanță mai mare sintaxei, iar 'semantica generativă' atribuie o importanță mai mare semanticii în raport cu sintaxa. În GM sintaxa și semantica sînt realizate simultan și se presupun reciproc, astfel încît fiecare expresie a limbii naturale are drept corespondent o entitate precisă din semantică, iar fiecărei reguli sintactice îi corespunde o regulă semantică.

Sintaxa unei GM este formată din lista expresiilor simple și din regulile sintactice ce dirijează combinarea expresiilor simple pentru formarea unor expresii complexe. Toate expresiile (simple sau complexe) aparțin unei anumite categorii sintactice.

Semantica (numită și 'model theory') atribuie valori semantice expresiilor prin intermediul regulilor semantice. Pentru a ilustra modul în care funcționează o GM vom lua un exemplu foarte simplu:

Fie L un limbaj al cărui vocabular este format din simbolurile 'a' și 'b' (aparținînd categoriei constantelor individuale) și constanta predicativă 'Q'. Limbajul L are o singură regulă sintactică care precizează că expresiile din L trebuie să conțină în mod obligatoriu elementul 'Q' urmat fie de elementul 'a', fie de elementul 'b'. Este clar că limbajul L conține expresiile 'Qa' și 'Qb'.

Semantica are rolul de a atribui valori semantice expresiilor din L. Pentru aceasta ea va trebui să lege aceste expresii de un univers extralingvistic, format din obiecte și proprietăți, univers care să servească drept denotații expresiilor din L. Vom presupune că universul denotațiilor

Scanned with OKEN Scanner

posibile va conține două entități individuale, 'Einstein' și 'Stravinski', și dintr-o submulțime de obiecte grupînd totalitatea indivizilor ce au proprietatea de a fi fizicieni. Deci semantica va stabili că expresiile 'a' și 'b' au drept denotație entitățile individuale 'Einstein' și, respectiv, 'Stravinski', iar '**Q**' are drept denotație submulțimea entităților avînd proprietatea de a fi fizicieni. Expresia 'Qa' va avea deci semnificația 'Einstein este fizician' și expresiei 'Qb' semnificația 'Stravinski este fizician'. Tot semantica va atribui propoziției 'Qa' valoarea 'adevărat' și propoziției 'Qb' valoarea 'fals', valorile de adevăr făcînd și ele parte din universul denotațiilor posibile (pentru formule).

Sarcina atribuirii de denotații adecvate expresiilor de bază îi revine unui *model* format dintr-o mulțime de individuale și o funcție de atribuire de valori semantice expresiilor limbajului. Fie mulțimea 'A' mulțimea indivizilor și fie 'f' funcția de atribuire. Sistemul A, f va constitui un model.

Dacă constantele individuale 'a' și 'b' se găsesc în domeniul lui f, valoarea funcției f('a'), de exemplu, va fi o entitate precisă din A, careva fi entitatea denotată de 'a' în conformitate cu modelul A, f. (În exemplul de mai sus, această entitate este individualul 'Einstein'). Funcției f('**Q**') îi va corespunde o submulțime din A, și anume acea submulțime de individuale care posedă proprietatea denumită de expresia 'Q'.

Expresiilor din fiecare categorie sintactică le corespunde o anumită clasă de denotații posibile: termenii au drept denotații obiecte individuale, constantele predicative — submulțimi formate din obiecte posedînd proprietatea ce corespunde fiecărui predicat; formulele au valorile de adevăr drept denotații posibile.

În principiu, un model trebuie să atribuie denotații numai expresiilor de bază. Regulile semantice sînt cele care trebuie să atribuie valori semantice adecvate expresiilor complexe, generate de regulile sintactice.

Să luăm ca exemplu regula sintactică a limbajului L care combină constanta predicativă 'Q' cu una dintre constantele individuale 'a' sau 'b'. Regula trebuie să conțină informații privind categoriile sintactice cărora le aparțin expresiile 'de intrare' ale regulii (fiecare categorie sintactică este notată prin 'S_A' unde 'S' este semnul sintagmei, iar 'A' este indicele categoriei sintactice. 'a', 'b' S_e, categoria entităților individuale, iar 'Q' S_{VI}, categoria verbelor monovalente, gramatica precizînd că VI = t/e, adică elementele indexate cu 'VI' se combină cu elementele indexate cu 'e' iar rezultatul aparține categoriei S_t, categoria propozițiilor declarative), operația structurală care dirijează combinarea elementelor (să zicem F_3) și categoria sintactică căreia îi aparține rezultatul (categoria S_t). Regula sintactică va avea următoarea formă:

Dacă 'Q' $S_{t/e}$ și 'a' S_e, atunci F_3('Q', 'a')NS_t, unde F_3('Q', 'a') = = "Qa".

Regula semantică corespunzătoare va trebui să atribuie expresiei '**Q**a' o valoare de adevăr, adică va trebui să stipuleze în ce condiții expresia este adevărată și în ce condiții falsă.

Atît 'Q' cît și 'a', 'b' fiind expresii de bază, modelul A, f le atribuie valori semantice adecvate. Știind că denotația posibilă a expresiei 'Q' va fi valoarea funcției f('Q') — ceea ce corespunde submulțimii obiectelor posedînd proprietatea 'Q' — și că 'a' are drept denotație valoarea funcției

Scanned with OKEN Scanner

f('a') — adică obiectul individual (entitatea) denotat(ă) ne expresia 'a' — rezultă că valoarea funcției

$$f(F_1('Q', 'a')) = f('Q')(f('a'))$$

adică valoarea funcției f('Q') pentru argumentul f('a'). Această funcție va avea valoarea 'adevărat' (valoare notată cu 1) dacă și numai dacă obiectul atribuit de f ca denotație expresiei 'a' aparține submulțimii de obiecte atribuită de funcție predicatului 'Q'. Altfel spus, expresia 'Qa' va avea valoarea 1 dacă și numai dacă obiectul denotat de 'a' are proprietatea denotată de 'Q' și 0 (fals) în toate celelalte cazuri. Astfel, dacă lui f('Q) îi corespunde submulțimea persoanelor care au proprietatea de a fi fizicieni și dacă f('a') = 'Einstein' și f('b') = 'Stravisnki',

$$f('Q')(f('a')) = 1$$
$$f('Q')(f('b')) = 0$$

Este ușor de observat că regulile semantice repetă la nivelul universului denotațiilor operațiile pe care le realizează regulile sintactice la nivelul expresiilor limbajului.

Deși fiecare regulă sintactică presupune o regulă semantică și invers abordarea celor două aspecte este făcută separat în GM. Regulile sintactice trebuie să asigure corectitudinea sintactică a enunțurilor în afara oricăror considerații semantice; interpretarea semantică apare numai în cea de a doua fază.

Acest tip de tratare a sintaxei este perfect posibilă pentru limbajele artificiale. Ne punem problema dacă este posibil să formulăm reguli sintactice care să asigure producerea unor enunțuri corecte în limbile naturale în afara oricăror condiții semantice.

Considerăm că există cîteva aspecte ale sintaxei limbilor naturale care nu pot fi tratate independent de anumite condiții semantice și ne vom opri la un singur aspect — și anume la co-referențialitate, trăsătură implicită în comportamentul sintatic al pronumelor personale, reflexive, relative și în construcțiile infinitivale, participiale, gerunziale.

Problema co-referențialității se pune în special pentru pronume, asimilate în GM variabilelor din logică. Ca și în logică, 'variabilele' din limbile naturale trebuiesc legate. R. Thomason (1976) arată ce se înțelege în GM prin 'legarea unei variabile'.

> „When variable binding occurs, these variables lose theis subscripts and become anaphorically linked to substantives — terms or common noms". (Thomason, 1976, p. 82).

În cazul relativei, legarea variabilei 'el_n' reprezintă trecerea de la enunțul (1) la (2) și apoi la (3):

(1) el_n citește o carte
(2) elev $care_n$ el_n citește o carte
(3) elev care citește o carte

Trecerea de la (1) la (3) este condiționată de co-referențialitatea elementelor 'elev' și 'el_n'.

Deoarece identitatea referențială într-o GM nu poate fi stabilită decît la nivel semantic, apare necesitatea formulării regulii sintactice în așa fel

Scanned with OKEN Scanner

încît corectitudinea sintactică a enunțurilor să fie asigurată. Situația se complică și mai mult dacă enunțul conține mai multe variabile susceptibile de a fi 'legate'. Pentru această situație R. Thomason propune (1976) introducerea unui 'abstract'. Această soluție a fost adoptată (Costăchescu, 1978), pentru descrierea relativului românesc. Pentru rolul de 'abstract' (categorie sintactică indexată cu indicele AB/t) a fost ales elementul 'ce', avînd rolul de a marca alegerea variabilei care va fi legată. Astfel, succesiunea de operații de la (4) arată că variabila aleasă pentru a fi legată este 'el_m' iar la (5) se arată mersul operațiilor de generare dacă variabila ce va fi legată va fi '$îi_n$'.

(4a) el_m $îi_n$ dă cartea

(4b) ce_m el_m $îi_n$ dă cartea

(5a) el_m $îi_n$ dă cartea

(5b) ce_n el_m $îi_n$ dă cartea

Urmează înlocuirea abstractului cu una dintre formele pronumelui relativ, formă ce preia subscriptul variabilei ce va fi legată:

(4c) $care_m$ $îi_n$ dă cartea

(5c) $căruia_n$ el_m $îi_n$ dă cartea[1]

În sfîrșit se realizează legarea anaforică a sintagmei relative de un substantiv; subscriptul pronumelui 'care' (și a variantelor sale morfologice) este șters — iar regula semantică corespunzătoare va preciza faptul că lipsa subscriptului marchează co-referențialitatea celor două elemente.

(4d) elev care $îi_m$ dă cartea

(5d) profesor căruia el_n îi dă $carte_1$

Acest proces de generare poate fi bine pus în valoare de următoarul fragment de arbore[2]:

'elev care $îi_n$ dă o carte' NC
'$care_m$ $îi_n$ dă o carte' NC/NC 'elev' NC
'care' AJ/AB 'ce_m el_m $îi_n$ dă o carte' AB
'ce' AB/t 'el_m $îi_n$ dă o carte' t
'el_m' t/VI '$îi_n$ dă o carte' VI
'$îi_n$ dă VI/T 'o carte'
'da' VT/T 'el_n' T 'carte'

[1] Nu se poate trece direct de la (4) (respectiv de la (5a)) la (4c) sau (5c)) pentru că o regulă sintactică trebuie să dirijeze o singură operație; dacă am elimina folosirea abstractului, aceeași regulă sintactică ar trebui să aleagă variabila ce urmează să fie legată, să specifice și forma morfologică a pronumelui relativ și, uneori (ca în (4c)), să specifice și ștergerea variabilei legate.

[2] Spre deosebire de gramatica transformațională, arborii din GM se citesc de jos în sus; fiecare expresie este însoțită de indicele categoriei sintactice căreia îi aparține. In cazul acesta semnificația simbolurilor este:

NC — categoria numelor comune
Aj — categoria adjectivelor — = NC/NC
VT — categoria verbelor tranzitive — = VI/T
VT/T — categoria verbelor tranzitive ce admit două complemente
T — categoria termenilor
AB/t — categoria abstractelor
AJ/AB — categoria relativelor
VI — categoria verbelor intranzitive

Scanned with OKEN Scanner

Ni se pare evident că incapacitatea regulilor sintactice de a conține informații cu privire la co-referențialitate face ca procesul de generare să devină foarte greoi și obligă uneori la introducerea unor categorii artificiale, cum ar fi categoria AB/t, a 'abstractelor'.

Un număr considerabil de dificultăți apar cînd co-referențialitatea privește categorii sintactice diferite, cum ar fi pronumele reflexive, adjectivele posesive și pronume personale complemente, în enunțuri de tipul:

(7) Ion s_n-a anagajat față de sine$_n$ însuși$_n$ să-și schimbe felul de viață

Dintre aceste categorii se pare că pronumele reflexiv, studiat pentru limba engleză (Bennett 1976; Thomason 1976) ridică probleme deosebite. Înlocuirea informațiilor privind co-referențialitatea cu identitatea subscriptelor conduce la formularea unor reguli prea 'largi', ce generează nu numai enunțuri corecte ci și enunțuri incorecte — situație în care a condus la o considerabilă complicare a regulilor, cu formularea unui număr relativ mare de restricții pentru a se evita producerea frazelor incorecte.

In cazurile discutate pînă acum formularea regulilor sintactice independent de specificarea co-referențialității este relativ dificilă dar posibilă. Există însă situații în care formularea regulii sintactice în aceste condiții devine imposibilă. Un astfel de caz este regula de producere a infinitivului în limba franceză.

La Bennett (1976) și Thomason (1976), infinitivul aparține categoriei sintactice indexate cu VI/INF și apare numai în cazul în care subiectul celor două verbe este identic (din punct de vedere referențial). Este vorba de enunțuri ca:

(8) John tries to believe that Mary loves him (Thomason, 1976, p. 114).

Limba franceză conține însă o categorie de verbe unde opoziției identitate (non-identitate a subiectelor îi corespunde opoziția infinitiv) mod personal. Astfel enunțul (9) își are sursa într-o frază de tipul (10), spre deosebire de (11) unde non-identitatea referențială conduce la apariția indicativului în subordonată:

(9) Marie espère partir vite

(10) (Marie espère quelque chose) et (Marie partira vite)

(11) Marie espère que Paul partira vite

Este evident că pentru această clasă de verbe distincția infinitiv/mod personal nu poate fi făcută de la început, ea apare în cursul procesului de generare; nu credem că un alt criteriu formal ne-ar putea permite să distingem cele două tipuri de construcții — oricum criteriul cel mai evident îl constituie referirea la criteriul semantic al identității referențiale. Dacă acest criteriu lipsește, gramatica va produce enunțuri incorecte de tipul:

(12) Marie espère que Marie partira vite

(13) Je veux que je parte

In gramatica transformațională există două categorii de reguli sintactice — regulile de structură a frazei, producînd structura de adîncime — și regulile de transformare. Existența a două tipuri de reguli a permis acordarea rolului de 'filtru' regulilor de transformare, care trebuie să selecteze din enunțurile structurii de adîncime numai șirurile susceptibile de a conduce la structuri de suprafață corecte.

Scanned with OKEN Scanner

În GM există însă un singur tip de reguli — deci ele nu pot produce decît enunțuri corecte, căci gramatica nu posedă nici un alt mijloc pentru eliminarea enunțurilor incorecte.

Aceste observații conduc la concluzia că pentru limbile naturale o separare netă între regulile sintactice și regulile semantice este inadecvată. Credem că GN va trebui să conțină reguli sintactico-semantice, în așa fel încît să putem face să intervină în sintaxă elemente semantice ori de cîte ori apariția lor este necesară pentru formularea unor reguli simple, elegante și corecte.

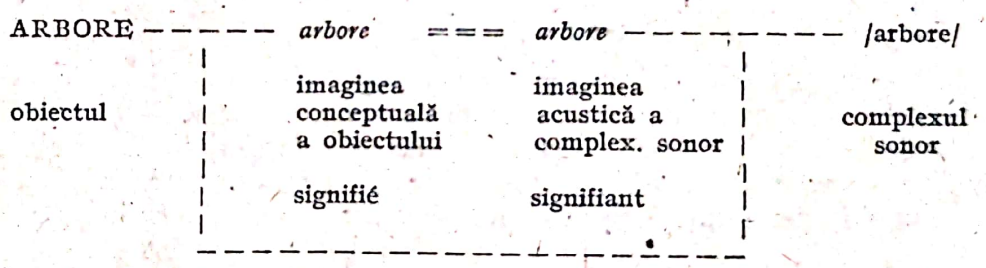
Scanned with OKEN Scanner

C. Săteanu
(Universitatea „Babeş-Bolyai", Cluj-Napoca)

DE LA TRIUNGHIUL SEMIOTIC LA REPREZENTAREA GEOMETRICĂ A SEMNULUI LINGVISTIC

1. Ferdinand de Saussure ne-a lăsat în 1916[1] o schemă a comunicării lingvistice, care, adaptată sau corectată în unele amănunte, se află la baza tuturor teoriilor lingvistice moderne, în special a celor semantice. Parafrazînd formularea lui Saussure, am putea spune că o comunicare lingvistică implică un vorbitor (numit frecvent *Emiţător*), un ascultător (numit şi acesta frecvent *Receptor*), un obiect pe care emiţătorul vrea să-l comunice şi semne lingvistice cu ajutorul cărora el comunică acest obiect. Spre exemplu, vederea sau amintirea unui obiect ARBORE evocă în vorbitor imaginea vizuală sau conceptul *arbore;* conceptul evocă, prin asociaţie, imaginea acustică a cuvîntului *arbore*, care apoi se materializează în sunetele /arbore/, emise de vorbitor. Aceste sunete sînt transportate prin aer sub formă de unde sonore şi ajung la urechea ascultătorului, la care provoacă imaginea acustică *arbore*, iar aceasta, prin asociaţie, evocă imaginea conceptuală *arbore* 2.

Acest proces, formulat de Saussure, are la bază relaţii foarte complicate. Ele pot fi reprezentate în felul următor, după P. Guiraud (1969, 19):



Cuvîntul după Saussure

Fig. 1

Obiectul ARBORE şi continuumul sonor /arbore/ sînt două substanţe concrete ce nu aparţin sistemului limbii, sistem ce reprezintă „o sumă de amprente mintale"[2]. ARBORE aparţine botanicii, horticulturii, iar /arbore/ aparţine fiziologiei, acusticii, foneticii. „Semnul lingvistic uneşte nu un obiect şi un nume, ci un concept şi o imagine acustică"[3].

Deci, el concepe semnul lingvistic ca o identitate cu două feţe, care uneşte o imagine conceptuală cu o imagine acustică. Conceptul e numit *signifié*, iar imaginea acustică *signifiant*. La baza acestei identităţi cu două feţe se află o asociaţie bipolară de natură psihică, între o formă semnificativă şi un

[1] F. de Saussure, 1916, 1960[3], p. 98—99.
[2] P. Guiraud, 1969, p. 19.
[3] F. de Saussure, 1916; 1960[3], p. 98.

concept semnificat. Această asociație este văzută de Saussure ca trecînd prin două faze: 1. evocarea numelui prin obiect, 2. evocarea obiectul prin nume. Dacă cele două imagini conceptuale evocate (*arbore* 1 la emițător și *arbore* 2 la receptor) coincid, atunci a luat naștere un act de comunicare.

2. L. Hjelmslev în 1943[4], cel mai tipic reprezentant al glosematicienilor, concepe semnul lingvistic ca unitatea dintre un *conținut* (signifié-ul saussurian) și o *expresie* (signifiant-ul saussurian). Fiecare din aceste componente include o formă și o substanță. Concepția lui poate fi reprezentată astfel:

	expresie	conținut
substanță	sunete	continuum amorf compact (noțiune)
formă	configurația sunetelor (fonemelor)	manifestarea solidară a funcției semiotice (*copac* în funcție de *pădure*)

Fig. 2

Raportul de solidaritate între expresie și conținut reprezintă funcția semiotică. Aceasta este școala care a pus bazele formalismului în lingvistică, datorită faptului că ea consideră semn lingvistic forma conținutului și forma expresiei.

Unul din punctele vulnerabile ale acestor teorii, care nu au satisfăcut pe deplin pe cercetătorii limbii (poate datorită elevilor lui Saussure), a fost tocmai limitarea la cele două fețe ale semnului lingvistic, de unde apoi absolutizarea uneia din ele, și anume a formei, dusă la extrem în concepțiile de diverse facturi ale formalismului modern. De altfel, schema lui Saussure (și implicit aceea a lui Hjelmslev) nu a fost acceptată în întregime. I s-a reproșat mereu faptul că exclude obiectul semnificat.

3. Ogden și Richard în 1923[5] dau o nouă schemă, în care *diada* saussuriană (signifié — signifiant) este înlocuită cu *triada: simbol — referință — referent*, unde *simbol* înlocuiește *signifiant*, iar *referință signifié*. Meritul lor este de a fi introdus *referentul* (obiectul denumit). Reprezentarea grafică îa forma unui triunghi, de unde și numele de *triunghiul semiotic* al lui Ogden și Richard.

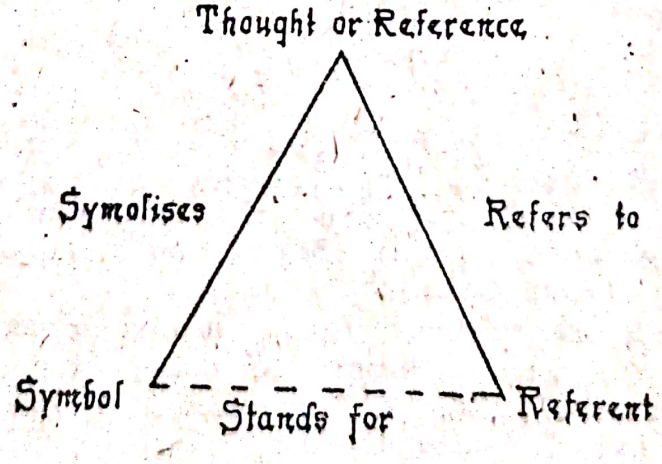


Fig. 3

[4] L. Hjelmslev, 1943; 1963², p. 47—60.
[5] C. K. Odgen și I. A. Richard, 1923; 1956¹⁰, p. 11.

Scanned with OKEN Scanner

Linia întreruptă arată că relația între *simbol* (complexul sonos) și *referent* (obiect denumit) este indirectă, convențională (prin referință). Prin aceasta nu se face altceva decît să se confirme relația biplană a lui Saussure, doar că nu se pune accentul pe caracterul psihic al fenomenului lingvistic, ci pe autonomia numelui și a obiectului.

4. Stephen Ullmann în 1951[6] preia acest model, înlocuind *simbol* prin *nume*, *referință* prin *sens* și *referent* prin *obiect*, astfel:

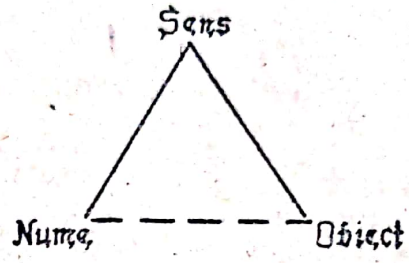


Fig. 4

In concepția lui Ullmann, care ne trimite la Z. Gombocz[7], cercetarea lingvistică se mărginește la partea stîngă a modelului, deoarece numai aici sînt implicate direct elemente ale limbii. De aceea raportul *nume — sens* este cel fundamental, numit *referință:* „Meaning is a reciprocical relation between name and sens, which enables them to call up one another[8].

5. John Lyons în 1968[9] introduce în această diagramă, în locul termenului *obiect*, un termen modern, *relatum*. Diagrama aduce și un punct important, anume (conform tradiției saussuriene) că ceea ce numim cuvînt este o relație între o anumită formă și un anumit sens, astfel:

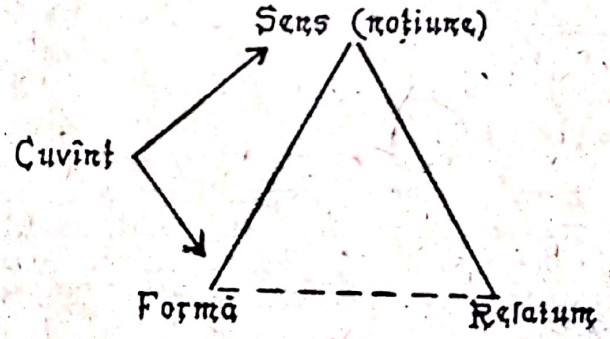


Fig. 5

După John Lyons relația dintre cuvinte și obiecte este o relație de referință: cuvintele se referă la obiecte, nu denumesc obiecte.

6. Reprezentarea triunghiulară nu este însă nouă. Ea își are originea în concepția lui Platon, care în Dialogul său *Kratylos* opune ideea (noțiune) pe de o parte lucrului (independent de limbă), iar pe de altă parte cuvîntului (fapt de limbă). Reprezentată grafic, concepția aceasta nu este alta decît cea care stă la baza triunghiului semiotic întîlnit la Ogden — Richard și apoi la Ullmann.

---

[6] St. Ullmann, 1951; 1957[2], p. 67.

[7] Ulmann a preluat unele idei de la autorul maghiar, așa cum ne mărturisește însuși în *The Principle of Semantics*, p. 67, nota 2.

[8] Idem, *ibidem*, p. 70.

[9] J. Lyons, 1968; 1971, p. 412—413.

Scanned with OKEN Scanner

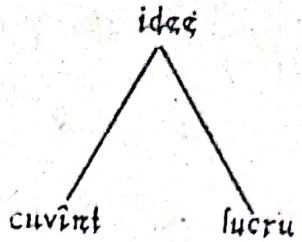


Fig. 6

Relaţiile din interiorul acestei diagrame au fost formulate încă de scolastici: „Voces significant res mediantibus conceptis“[10].

Gramaticienii evului mediu au dat o altă formulare acestor relaţii, în care putem recunoaşte ideea că sensul şi noţiunea sînt categorii ce se cer explicitate: „Forma unui cuvînt (componentele *vox* ale unui *dicto*) semnifică obiectul pe baza noţiunii, care este asociată în mintea vorbitorului cu forma unui cuvînt; astfel considerată, noţiunea devine înţelesul cuvîntului (significatio)[11]. J. Lyons, după care am citat, nu dă însă nici o schemă. Pe baza termenilor între care se stabilesc relaţiile din această formulare, am putea da următoarea reprezentare grafică:

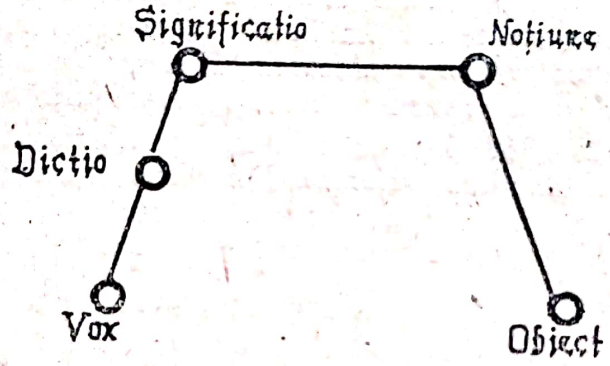


Fig. 7

Cei ce s-au întors la această formulare au ajuns la concluzia că trebuie făcută o distincţie între noţiune şi înţeles. Cum orice cercetare lingvistică, indiferent de orientare, se petrece după un model, modelul triunghiular nu satisfăcea necesităţile despărţirii înţelesului de noţiune. Astfel s-a născut ideea reprezentării în formă de trapez, meritul fiind al lui K. Heger, care în 1964[12] dă următoarea schemă:

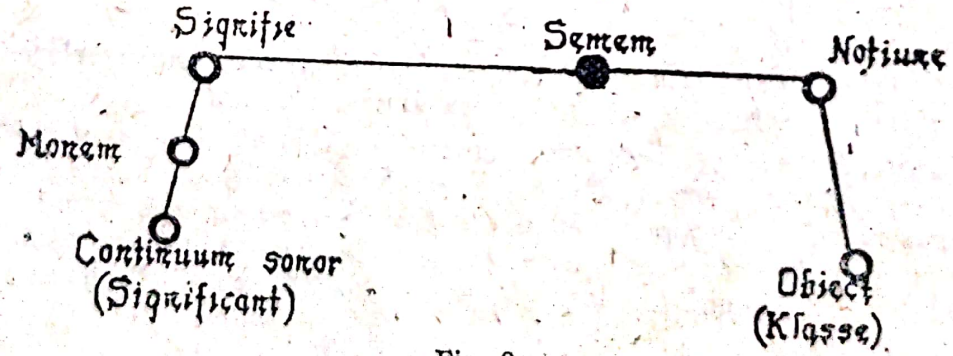


Fig. 8

[10] H. Geckeler, 1971, p. 59 (citat după A. Gardiner, *The Theory of Speech and Language*, Oxford, 1960, p. 44).

[11] J. Lyons, *op. cit.*, p. 413.

[12] Kl. Heger, 1964, p. 515; 1969, p. 165.

În partea stîngă a schemei, Heger face distincție între un complex sonor (fenomen fizic) și un cuvînt (fenomen psihic). Cuvîntul este numit *monem*, care are două fețe: de expresie și de conținut, care sînt în relație de cosubstanțialitate cantitativă între ele.

În planul conținutului el distinge trei elemente componente, introducînd termenul *semem*. Cele trei elemente (signifié, semem, noțiune) sînt într-o relație cosubstanțială calitativă, adică toate cele trei mărimi se subsumează unei mărimi substanțiale, anume imaginii. Dacă există numai un singur semem, atunci acesta este egal cu conținutul semantic (signifié) și aceasta este situația reprezentată în schemă. Dacă există mai multe sememe (și aceasta este situația în majoritatea cazurilor), atunci ele se atașează unui signifié, iar ele între ele sînt în relație parțială de intersecție.

8. Concepția lui Heger, după care unui signifié i se atașează, în majoritatea cazurilor, mai multe sememe, o regăsim la K. Baldinger[13], Henne-Wiegand[14], care aduc modificări importante reprezentării făcute de Heger. Ele constau în primul rînd în faptul că sememele sînt considerate a fi compuse din seme, care trebuie să apară și ele în diagramă.

Sprijinindu-se pe aceste considerații, Th. Kotschi[15] întocmește o nouă diagramă, care evidențiază și structura diferită a celor două planuri, planul conținutului și planul expresiei: dacă în planul expresiei semnificantul este unul singur, în planul conținutului semnificanții pot fi mai mulți. Iată diagrama sa:

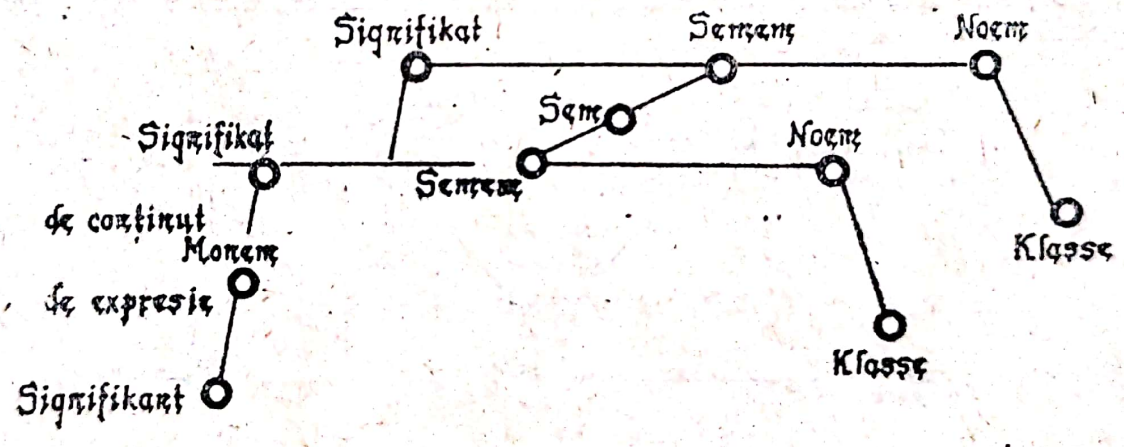


Fig. 9

9. În această concepție, sememele, care constituie semnificatul, sînt unități în compoziția cărora intră semele, care la rîndul lor, sînt în relație și cu noemul (noțiunea). Aceste precizări i-au slujit lui G. Wotjak[16] la reprezentarea semnului lingvistic în felul următor:

---

[13] K. Baldinger, 1966, p. 4 și urm.
[14] Henne-Wiegand, 1969, p. 154.
[15] Th. Kotschi, 1974, p. 87.
[16] G. Wotjak, 1971, p. 35.

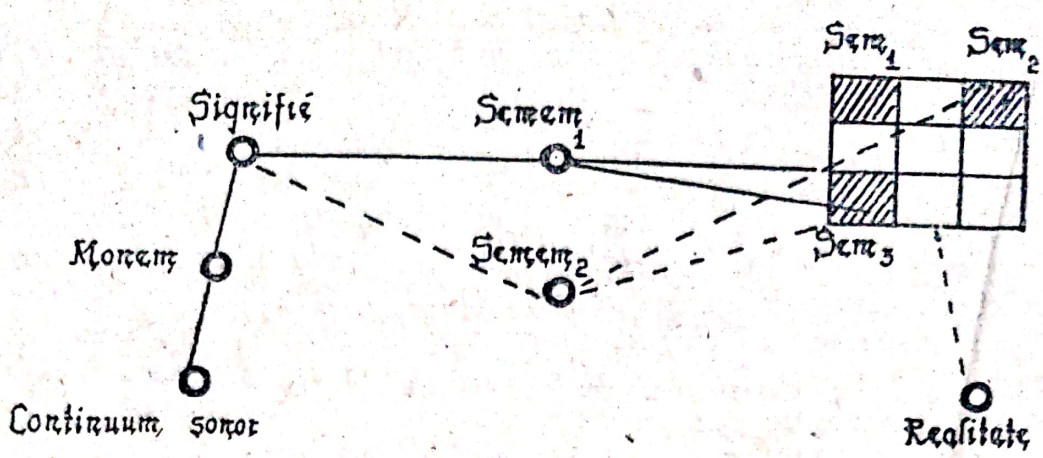


Fig. 10

Această reprezentare dă expresie faptului că un signifié (conținut semantic) poate avea mai multe sememe, iar aceste sememe sînt compuse din seme, concepute ca elemente ale noțiunii. Fiecare semem selectează pentru sine un anumit număr de seme, din care unele sînt comune cu cele ale altor sememe (Sem_3 este comun pentru $Semem_1$ și $Semem_2$), iar altele sînt separate, distincte pentru fiecare semem în parte (Sem_1 pentru $Semem_1$, Sem_2 pentru $Semem_2$). Această schemă este susceptibilă de corecturi în sensul că dacă noțiunea este compusă din seme, iar dacă din aceste seme se compun diverse sememe, atunci și conținutul semantic (signifié-ul) trebuie să apară compus, să reflecte faptul că el este compus din semele însumate în sememe.

10. Gustav H. Blanke în 1973[17], după Vernay[18], evidențiază caracterul compus, atît al sferei noționale cît și al sferei semantice, și face următoarea reprezentare:

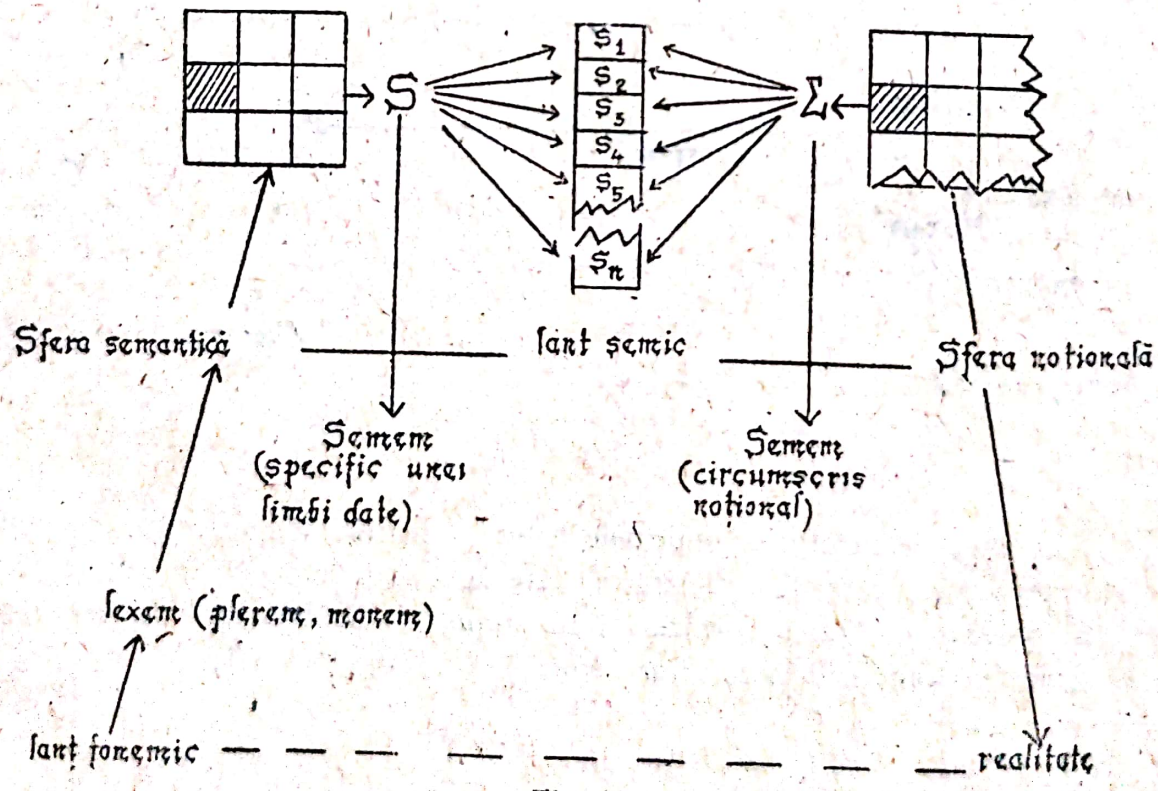


Fig. 11

[17] G. H. Blanke, 1973, p. 78.
[18] A. Vernay, 1968, p. 162.

În această schemă, sememul (S şi Σ) apare ca o sumă de seme. Existenţa a două feluri de sememe, un *semem lingvistic* (propriu unei limbi date) şi un semem noţional (general uman), compuse din aceleaşi seme, lasă să se înţeleagă că elementele componente (semele) unui semem lingvistic sînt identice, ca număr şi substanţă, cu cele ale sememului noţional. Or, acest lucru poartă amprenta relativităţii. Prin însuşi faptul că autorul face distincţie între un semem noţional, general, şi un semem lingvistic, propriu unei limbi date, se deschide posibilitatea de a constata că în diferite limbi sememele lingvistice, ce redau acelaşi semem noţional, nu sînt identice din punctul de vedere al semelor. De exemplu, cuvîntul *capră* din limba română nu va selecta exact aceleaşi seme ca şi cuvîntul *kecske* din limba maghiară, deşi elementele componente ale noţiunii „capră" sînt aceleaşi, fiind universale. În română va selecta semele: [fiinţă, animal, caprin, feminin], în maghiară semele: [fiinţă, animal, caprin]. În maghiară nu va selecta semul [feminin], ce reprezintă o proprietate a caprei, din cauză că limba maghiară nu reflectă distincţia de sex, neavînd morfeme specifice în structura sa gramaticală, cu ajutorul cărora să dea expresie acestui sem. Pe de altă parte, cuvîntul *capră* (= obiect) va selecta în română şi semul [de tăiat lemne], pe cînd în maghiară nu; acolo acest sem va fi selectat de un alt cuvînt, *bakk* (ţap).

Este adevărat că la sememul din sfera semantică autorul specifică faptul că sememul este în dependenţă de limba dată. Dar tocmai acest fapt arată că sememul lingvistic se organizează după specificul limbii şi ca urmare semele pot sau nu să coincidă în anumite limbi. Dacă nu coincid, atunci înseamnă că organizările lingvistice nu ţin seamă întru totul şi totdeauna de organizarea noţională.

Sfera noţiunii (substanţa conţinutului după Hjelmslev) este un *continuum amorf* şi *compact*. Elementele sale componente nu sînt grupate pe nuclee, pe *sememe*. Ele se diferenţiază prin intermediul limbilor, care vin şi organizează aceste elemente componente ale imaginii conceptuale, le dau forme (forma conţinutului după Hjelmslev) specifice, ce sînt în raport cu etnologia, psihologia, cu cultura poporului şi cu tipul de limbă. Acestea sînt *semele*, care se grupează şi formează sume de seme, *sememe*, care sînt specifice limbilor; de aceea zicem că sememul este element de conţinut al limbii deja. Sememele, deci, nu sînt două, ci unul singur. În această privinţă sîntem de părere că schema lui Wotjak — Baldinger e mai apropiată realităţii, căci ea prezintă un singur fel de semem. Dar cum ei, pe bună dreptate, arată că unei expresii i se pot ataşa mai multe sememe, ce compun signifié-ul, nici reprezentarea lor nu ni se pare suficient de adecvată, căci conţinutul semantic nu apare compus.

11. Ca urmare, pentru a evidenţia caracterul compus, dar nu identic, al celor două sfere, al sferei semantice şi al sferei noţionale, noi prezentăm următorul model:

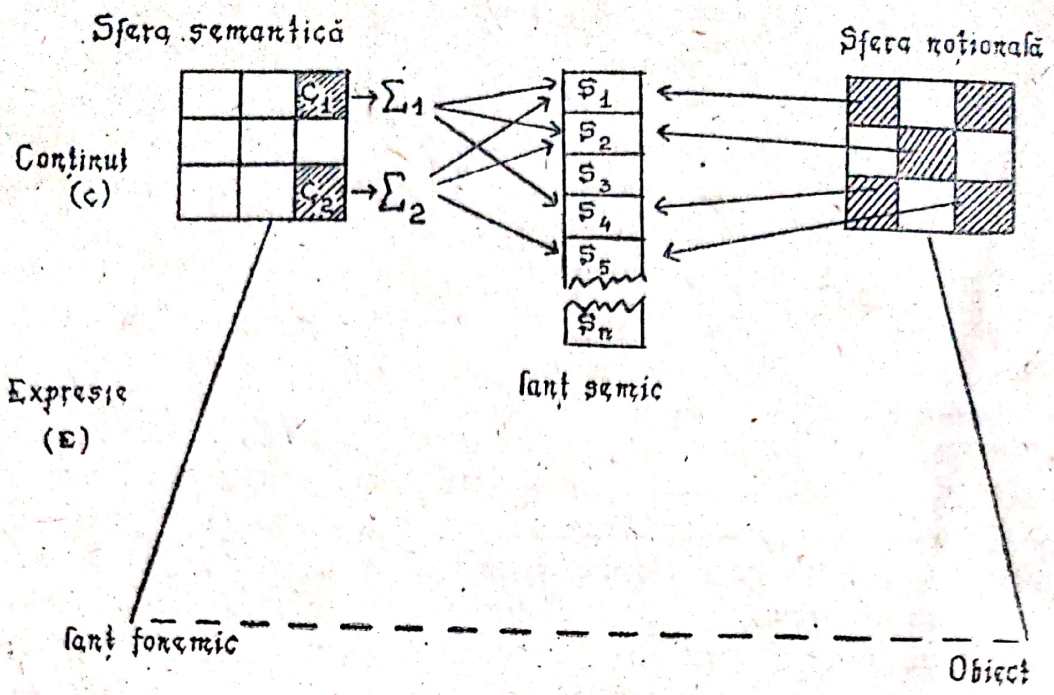


Fig. 12

Din model reiese că în procesul intern, logico-operațional, al semnului lingvistic, nu se produc două faze de însumare a semelor, una la nivelul noțiunii și alta la nivelul semnificației lingvistice, cum apar la Blanke. Însumarea se face o singură dată, într-o singură fază. Ea constă în selectarea din sfera noțiunii a anumitor elemente componente (reprezentate în schemă prin pătrățelele haşurate). Aceste elemente, care constituie cele mai mici părți în care se poate descompune noțiunea, trebuie să satisfacă nu numai cerințele referențiale (adică trăsăturile obiectelor), ci și cerințele lingvistice (specificul și tipul limbii). Elementele selectate după aceste cerințe se manifestă în așa-numitele *seme* (S_1, S_2, S_3 — S_n), care astfel au o existență conjugată (noțională și lingvistică) și care se însumează în semem (Σ_1, respectiv Σ_2).

Ca urmare nu putem vorbi decît de un singur semem, căci el ia naștere la nivelul semnificației lingvistice, devenind element component al sferei semantice, cunoscut sub denumirea de *sens* (numit de noi conținut parțial și notat cu C_1 respectiv C_2). Acest semem este semnificatul, care ajunge în comunicare cu ajutorul unui semnificant (lanț fonemic). Un semnificant poate avea însă mai mulți semnificanți, adică atîția semnificanți cîte sememe se pot însuma. În schema noastră sînt însumate două sememe (Σ_1 și Σ_2), care constituie două conținuturi parțiale (C_1 și C_2) ale cuvîntului *capră*, astfel:

$$capră: \left\{ \begin{array}{l} C_1: \Sigma_1 = S_1,\ S_2,\ S_4 \\ C_2: \Sigma_2 = S_1,\ S_2,\ S_5 \end{array} \right\}$$

unde: S_1 = inanimat, S_2 = aparat, S_3 = de gimnastică, S_4 = de tăiat lemne, S_5 = de șezut (la trăsură).

Aceste două sememe (și toate cîte s-ar mai putea însuma) alcătuiesc laolaltă un conținut semantic (C), care se atașează unei expresii (E), compusă din lanțul fonemic.

În consecință cuvîntul ne apare ca o relație solidară ce se stabilește între o expresie și un conținut. Expresia este unică, conținutul poate fi multiplu, fenomen cunoscut sub denumirea de polisemie.

Prin faptul că semele sînt elemente conjugate, noțional și lingvistic, care au la bază trăsături ale obiectelor, este pe deplin justificată atragerea în model a referentului din realitate. Aceasta în primul rînd, pentru că selectarea semelor, în vederea alcătuirii sememelor, se face potrivit specificului comunității sau comunităților ce folosesc o anumită limbă, specific ce reflectă mentalitatea, atitudinea, tradițiile acelor comunități în conceperea lumii și exprimarea ei prin limbă. La rîndul ei, limba le pune la dispoziție o structură ce influențează și ea acest proces și, în ultimă instanță, influențează procesul de selecție și însumare a semelor. Un caz particular al acestui proces îl constituie cuvintele polisemantice, ale căror sfere nu se acoperă în diverse limbi, ceea ce provoacă perturbații în decodare.

Scanned with OKEN Scanner

Carmen Vlad
(Universitatea „Babeș—Bolyai", Cluj-Napoca)

DIRECȚII ÎN SEMIOTICA LINGVISTICĂ ROMÂNEASCĂ

1. Unii dintre cei mai prestigioși savanți contemporani au remarcat un fenomen specific gîndirii științifice moderne: aceasta manifestă o atît de puternică tendință spre simbolizare încît, adesea, modalitatea simbolică transgresează „teritorii străine", cum ar fi acelea ale existenței și cunoașterii artistice.

1.1. Că semiotica este una dintre formele de manifestare ale acestui spirit simbolic uman ni se pare incontestabil, iar proliferarea și varietatea preocupărilor în anii din urmă n-au condus, — cum s-ar putea crede — la dispersarea sau diluția problemelor ci, dimpotrivă, le-au concentrat, focalizîndu-le în trei aspecte majore: a) teoria semnelor, b) descoperirea și interpretarea sistemelor de semne (așa cum o practică, de pildă Greimas sau, în studiul din acest volum, Solomon Marcus); și c) cunoașterea prin intermediul sistemelor de semne (= limbaje). Acceptînd acest punct de vedere socotim că demersul semiotic complet are două etape. Cea dintîi, constînd în capacitatea generală și comună a cunoașterii lumii prin semne, corespunde unui *nivel empiric*, în timp ce cea de-a doua etapă, treapta construcției abstracte, formale, modelatoare reprezintă *nivelul epistemologic.*

1.2. Înainte de a încerca să relevăm cîteva (cele mai importante) direcții ale semioticii *lingvistice* românești, trebuie să precizăm fenomenele ce intră în sfera de acțiune a unei astfel de semiotici și care ne autorizează să le tratăm distinct în raport cu altele. Considerăm că aparțin domeniului semioticii lingvistice atît aspecte și teorii ale *sensului enunțului verbal*, cît și aspecte și teorii ale *sensului enunțării*. Cele dintîi se înscriu în tradiția saussureană a cercetării *limbii*, în timp ce ultimele reprezintă dezvoltarea unei laturi a filozofiei limbajului, interesată de formele sensului în cadrul comunicării verbale.

2. Lingvistica românească a ultimilor ani, în zona sa marcată de optica semiotică, manifestă predilecție pentru etapa epistemologică, fenomen ușor racordabil la tendințele simbolice ale gîndirii contemporane. Caracterul programatic al formalizării este consecința firească a matematizării și logicizării proceselor cognitive din toate domeniile activității umane.

Din mulțimea preocupărilor consacrate semioticii nu vom reține decît direcțiile mari, fundamentale, cu contribuții originale specifice cercetării lingvistice românești, eliminînd din comentariile noastre, în mod deliberat, o seamă de aspecte care au beneficiat, și ele, de interesul specialiștilor români, dar care au fie caracter fragmentar, fie pur teoretic, de principiu, racordabile deci și într-un caz și în celălalt la un ansamblu deja elaborat.

In lingvistică, punctul de vedere semiotic a pătruns prin trei „canale" principale: prin valorificarea concepțiilor lui Ch. S. Peirce și ale lui Ch. W. Morris (care a distins cele trei dimensiuni ale unui *limbaj:* sintaxa, semantica

și pragmatica), prin introducerea modelelor logice și adaptarea lor la domeniul limbilor naturale, în diverse variante (R. Carnap, W. Van Orman Quine, J. Hintikka) și, în sfîrșit, prin încorporarea și rafinarea unor concepte fundamentale ale filozofiei limbajului, cum ar fi *actele de limbaj* (J. L. Austin, John R. Searle și alții).

Opțiunea pentru una ori alta dintre modalități sau pentru coroborarea lor conturează trei direcții mai importante pe care vom încerca să le schițăm în continuare, relevînd aspectele lor majore.

2.1. O primă orientare este aceea a interpretării *limbii naturale* (române) ca un sistem semantic (semiotic) reductibil și descriptibil printr-un limbaj logic. Ipoteza forte de la care pornește și pe care se clădește întreaga teorie a lui Emanuel Vasiliu în lucrarea sa *Elemente de teorie semantică a limbilor naturale* este aceea că *între un limbaj logic și un limbaj natural* (o limbă naturală) *nu există o diferență de principiu, ci o diferență de grad de explicitare a regulilor sintactice și semantice*, ceea ce permite și justifică construirea unui sistem semantic S al unei limbi (sau al oricărei limbi) naturale L avînd o structură analogă unui limbaj logic [cf. *op. cit.*, p. 89]. Un astfel de sistem semantic Si conține deci, asemenea limbajului formalizat (= logic), un *dicționar* (în care sînt enumerate *semnele* sau *simbolurile*) o *gramatică* (în care sînt enumerate *regulile* de folosire și combinare a simbolurilor) și o *semantică* (înregistrînd *regulile* prin care simbolurilor și expresiilor li se asociază *semnificații*). Specificul unui sistem semantic S_i al limbilor naturale e dat de necesitatea includerii unui număr foarte mare de *postulate de sens* (engl. „meaning postulates"), în concordanță cu *domeniul nelimitat* pentru care se construiește. Pe de altă parte, *alegerea postulatelor de sens* (= expresii care fixează anumite compatibilități — sau incompatibilități — între semnele sistemului, cum ar fi, de exemplu: $(x)\ (Px \supset Qx)$) este dirijată de sistemul de cunoștințe fixate deja, implicit existente în limba naturală L_i, fapt care nu afectează însă analogia de structură cu sistemul unui limbaj logic.

Cînd cercetarea se plasează la nivelul unei teorii (semantice) generale a limbii, dimensiunea pragmatică interesează doar pentru capacitatea de a motiva *o anumită alegere* a descrierii gramaticale.

Emanuel Vasiliu practică o teorie de tip sintagmatic, avînd ca unitate *propoziția* și/sau *fraza*, iar *componenta de bază a teoriei este componenta sintactică concepută în termenii unui calcul logic.*

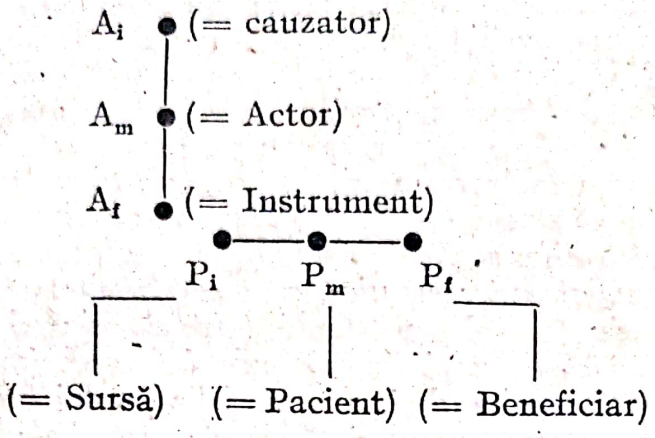
Pornind de la aplicarea unui sistem logic bivalent (Adevărat/Fals), teoria semantică a evoluat în mod firesc, credem, înspre cuprinderea și exploatarea soluțiilor oferite în diverse dezvoltări de logică modală, nu din dorința de a produce spectaculoase exerciții intelectuale, ci din nevoia imperioasă de a elabora o „imagine" teoretică mai fidelă și mai exactă a unui fenomen complex cum este limba naturală.

În acest sens trebuie înțeleasă recomandarea lui Em. Vasiliu [cf. 1973 și 1974] ca în construirea unui sistem formal al sintaxei și al semanticii frazei să se recurgă la îmbinarea logicilor modale (după un model ca acela produs de Hintikka sau de Swain), dar într-o formă generalizată, independentă deci de un individ definit, într-un moment definit.

2.2. Pe o direcție opusă, din anumite puncte de vedere, se dezvoltă semiotica într-o altă viziune lingvistică (al cărei exponent este Laurențiu Theban [cf. 1971 și 1975]). Atitudinea se modifică în două puncte esențiale ale teoriei: mai întîi în aprecierea raportului dintre semantică și sintaxă și apoi, ca o consecință a acesteia, în modul de a concepe semantica însăși:

Scanned with OKEN Scanner

Nefiind o componentă gramaticală (ca morfosintaxa), semantica are dreptul şi obligaţia de a ieşi de sub „tutela" terminologică a sintaxei pentru a-şi revela existenţa proprie, primordială şi foarte profundă. Această detaşare a semanticii faţă de sintaxă se operează prin construirea unui sistem actanţial maximal dispus într-o structură ierarhizată (în măsură să acopere fără rest orice eveniment) ca în schema:



unde A simbolizează 'actant activ' sau 'agent', iar P 'actant pasiv' sau 'pacient', în timp ce indicii au următoarea semnificaţie: i = iniţial, m = = mediu, iar f = final. Ai, Am, Af pot fi caracterizaţi prin trăsăturile [±conştiinţă] şi [±iniţiativă], în timp ce Pi, Pm, Pf se definesc prin ordinea lor spaţială şi temporală într-o secvenţă.Pornind de la o asemenea schemă actanţială maximală, prin efectuarea interpretărilor semantice pe baza noţiunilor înmagazinate în dicţionar, se pot stabili *tipuri actanţiale ale evenimentelor*, structuri ale reprezentărilor semantice.

Prin introducerea conceptului de *topicalizare*, socotit de autor un mecanism pur sintactic, regizat de *tematizare* (impusă de context) şi de *orientare* (ca expresie a intenţiilor locutorului) se încearcă cuprinderea unor parametri în măsură să aproximeze performanţa. Nu este exclus, credem, ca astfel de operaţii să poată fi corelate cu teoria *actelor de limbaj*, considerîndu-se *semne*, din categoria indicialelor, ale forţei ilocuţionare.

„Pledoaria" pentru o semantică universală se întemeiază pe ideea că tipurile de structuri actanţiale ce stau la baza propoziţiilor-nucleu sînt aceleaşi, în timp ce interpretarea sintactică prin sistemul descrierilor structurale cazuale („case markers") şi prin acela al operatorilor verbali poate diferi de la o limbă la alta. În funcţie de numărul *tipurilor* de actanţi se pot construi modelele unor propoziţii-nucleu, de la cele mai simple (angajînd numai un actant: *Pacient*), cum ar fi: *propoziţia existenţială*, *locativă*, *posesivă*, *ecuaţională*, *descriptivă* şi *rezultativă*, pînă la propoziţii cu doi actanţi (*Actor* + *Pacient*), multiplicaţi cazual, cu structuri mai complicate, ca în cazul celor *factitive*, *cauzative* şi al altora. Baza empirică a investigaţiei semantice (limbile creole şi pidgin) pare să confirme ipoteza caracterului universal al structurii semantice (sistem actanţial maximal) în opoziţie cu particularităţile tipurilor sintactice.

2.3. De o perspectivă mai largă, mai cuprinzătoare şi, poate, mai laxă este *semiotica actelor de limbaj*. Însuşi domeniul de referinţă, vorbirea, considerată din perspectiva dinamicii sensului, este în măsură să autorizeze lărgirea cadrului, pînă la cuprinderea unor factori eliminaţi în mod deliberat dintr-o cercetare semiotică a limbii (= „langue").

Scanned with OKEN Scanner

Caracteristică pentru studiul actelor de limbaj în semiotica românească este maniera deschisă, novatoare a investigațiilor consacrate nu numai unor aspecte practice, particulare, dar și unor dezbateri teoretice, le-am zice metasemiotice, absolut necesare în momentul actual. Circumscrise unei arii cu o serioasă tradiție filozofică (Austin, Strawson, Grice, Searle), contribuțiile românești au atît meritul de a rafina teoria în anumite elemente ale ei, cît și acela de a adăuga unui inventar încă destul de sărac o seamă de analize ale unor tipuri de acte.

2.3.1. Diferențierea unor domenii în cadrul larg al semioticii poate găsi un punct de plecare fertil în distincția fundamentală dintre *teorie* și *aplicație* [S. Golopenția, 1978], cea dintîi caracterizîndu-se prin trăsături precum: *absolut*, *postulat*, *inițial*, *subiectiv*, în timp ce *aplicația* este *relativă*, *calculată*, *ulterioară* și *obiectivă*. Alte distincții, specifice universului semiotic, sînt acelea dintre: *limbaj al stării*, *limbaj al transformării*, *limbaj al acțiunii*, *limbaj al normei*, cărora li se adaugă, într-o viziune în mod justificat amplificată de autoare, disocierea dintre *sintaxă*, *semantică*, *pragmatică*.

Delimitarea semiotică dintre *explicitarea* și *transmiterea* unui limbaj [cf. S. Golopenția, 1972/b/], grefată pe disocierea *limbaj obiect — limbaj instrument* conduce la posibilitatea tratării diferențiate a *metalimbajului*, chiar în interiorul unei limbi naturale, ca un nivel ierarhic al acesteia. Dominanta semiotică a unui metalimbaj este deci intenția de explicitare a limbajului printr-un act de autoritate asumată de către agentul explicitării (= insider) și acceptată temporar de către beneficiar (= outsider).

2.3.2. O tentativă nouă și interesantă de a descrie *un text ca o succesiune de acte de limbaj* (exteriorizate sau interioare, în funcție de asumarea deplină sau neasumarea de către emițător a manifestării lingvistice a actului) este efectuată de Sanda Golopenția Eretescu [1975]. Alegerea eșantionului nu ni se pare întîmplătoare. Dimpotrivă, poate că nici un alt tip de text nu ar fi servit mai bine demersul autoarei ca *discursul epistolar*. Acesta conține și condensează toate „atributele comunicative" ale unui text scris, iar registrul popular din care a fost selectat („Scrisoarea Măriei Vișovan") conservă notele oralității, ale spontaneității expresiei lingvistice.

2.3.3. Dintre tipurile actelor de limbaj descrise după o procedură preluată de la Searle [cf. *Speech Acts*, Cambridge, 1969] amintim: *actul de definire* [S. Golopenția, 1971 b.], *actul de botezare*, [S. Golopenția, 1973], *actul de urare* [R. Mihăilă, 1975], *aluzia* [Ileana Vântu, 1975].

Prin aparatul logic cu care operează și prin încercarea de a racorda, efectiv, aspectele propoziționale cu cele acționale (aparținînd domeniului actelor de limbaj), studiul Ancăi Runcan [1977], consacrat *dialogului*, ocupă un loc aparte. În scopul revelării mecanismului apt de a produce *secvențe coerente* de enunțuri este necesar — remarcă autoarea — «d'étudier la manière dont peuvent être enchainés des actes de langage, sur la base des modifications que ces actes produisent dans l'état interne du système; d'étudier la relation qui définit un énoncé e_{n+} comme étant la „réponse" à un énoncé e_n » [p. 14].

3. Semiotica lingvistică românească se remarcă deci prin diversitatea preocupărilor, prin optica largă în abordarea fenomenelor limbajului natural. Alături de contribuții în sfera teoretică, pornind de la surse dintre cele mai autoritare pe care le depășesc în sensul îmbogățirii, al dezvoltării și al nuanțării lor, încercările cu caracter aplicativ sînt valoroase atît în sine, cît și prin capacitatea de a verifica validitatea ipotezelor și a soluțiilor teoretice.

Scanned with OKEN Scanner

Mihai Nasta
(Universitatea din Bucureşti)

MYTHOS ŞI TEXTUALITATE

1. Definiţia (respectiv enunţarea) şi analiza miturilor implică determinarea unui limbaj anume în care îşi găseşte vehiculul această formă de cunoaştere şi de narativitate. Cînd vorbim despre *mythos*[1] ca „formă de cunoaştere" avem în vedere o noţiune precisă: modalitatea unei treceri de la ignoranţă (ne-cunoaştere) la o certitudine care, la rîndul ei, mijloceşte o anumită realitate. Pentru gînditorii Eladei, în asemenea situaţii realitatea devine însăşi fiinţarea: *to on* (τὸ ὄν — participiu — „ceea ce există") iar adverbul ὄντως (*ontos*) desemnează ceea ce se asertează sau *este într-adevăr* (deci *întru* adevăr). Mitul fiind aşadar o cunoaştere mediatoare şi munca sau factorul unei realităţi care se vrea un adevăr al fiinţei, la un moment dat intervine o alternativă primejdioasă, legată tocmai de acest *modus enuntiandi*[2]. Spre deosebire de condiţiile simbolizării în cadrul procesului de transfer metaforic verbal „oarecare" — o situaţie care ne confruntă cu o dublă sinecdocă sau cu momentul de mediaţie între termenul propriu şi cel figurat numit *tertium comparationis* —, în condiţiile unui proces de *mythopoieză* aşa-numitul „termen de comparaţie" devine mediator (vehicul) şi adevăr mijlocit. Altfel spus: în timp ce termenul figurat (imaginea sau chiar simbolul iconic) într-o metaforă „gratuită" poate să conţină elemente de asemănare cu termenul propriu (simbolizat), alese oarecum arbitrar, în funcţie de un anumit

---

[1] Am păstrat înadins forma transliterată a termenului *mythos* pentru a reliefa conţinutul său primordial: *cuvîntul* prevestitor-profetic şi narativ, spre deosebire de *logos*, „relaţia", „discursul", cuvîntul ca element relaţional şi *epos*, „vorba care zboară" (cf. la Homer, *epea pteroenta*, „cuvinte înaripate", apoi „naraţiunea epică"). A. Jolles precizează în *Formes simples* (vers. franceză, Paris, *Seuil*, 1972), pp. 84 şi urm., relaţia corectă dintre *mythos* şi istoria trăită sau „făcută" în planul cotidian-pragmatic de muritorii de rînd. Cunoaşterea superioară este mijlocită oamenilor prin arătarea unui *mythos* de natură profetică, numai ca o revelaţie fragmentară. În *Odisseia*, II, v. 410, „singură [Eurycleia] pricepuse mythos-ul", fiindcă numai ea cunoaşte tîlcul prognostic al unui *cuvînt* ce anticipează întîmplări hotărîtoare. În acelaşi poem, nevrednicul Ctesippos este mustrat sfidător, înainte de a fi ucis, aşa cum merita, „lăsînd zeilor grija *mythos*-ului, fiindcă sînt mai puternici" (c. XXII, vv. 285 şi urm.: θεῖόιν μῦθον ἐπιτρέψαι ἐπεὶ ἦ πολύ φέρτεροί εἰτιν)

Această formulare este considerată pe bună dreptate de Jolles o expresie proverbială şi ea ne sugerează ideea că numai zeităţile posedă sensul deplin al oricărui *mythos*, născocit de ştiutori şi dezvăluit numai în parte de interpreţii semnelor: tîlcuitorii-profeţi şi ceilalţi deţinători ai manticii.

[2] Pentru problematica de ansamblu a enunţării, v. E. Benveniste, 1974, vol. II. În această ordine de idei, lingvistul francez anticipează noţiuni moderne de teorie a textului. Actul enunţării implică orice locutor într-un *context* mereu exterior (în cazul mitului, al unei istorii de ordin secund, idealizată) şi într-un ordin al *contextelor* proprii enunţului la care ne trimit referinţele sale. În afară de raportul cu limba, definit ca „un procès d'appropriation" în enunţarea poziţiei locutorului faţă de un alocutor, pentru mythopoieză este foarte important şi modul de a realiza consensul pragmatic: „dans l'énonciation la langue se trouve employée à l'expression d'un certain rapport au monde".

Scanned with OKEN Scanner

verosimil (*veri simile*), simbolul mitic (sau mai exact *macro-semnul mythos*) devine un simbol emblematic şi propune relaţia de adecvare perfectă dintre un referent din realitatea imediată (sau din planul pragmatic) şi referinţa sa concepută drept o valoare unică de adevăr. Deci nu avem de a face numai cu alegerea unui fascicol de similaritate dintr-o lume posibilă sau cu relaţia dintre un semnificant convenţional (Sn) şi un conţinut de semnificare (Sa) impus arbitrar (deci relaţia $\frac{Sa}{Sn}$, în care *Sn* semnificantul poate deveni numitor comun şi pentru alte semnificate)[3]. Dimpotrivă, mitul tinde să suprime arbitrarul semnului lingvistic: *simbolul mitic întruchipează realitatea mijlocită, drept unică manifestare sau epifanie a ei, întipărind-o cu pecetea unui conţinut nou de semnificare*, propus drept unic adevăr: *id est* o realitate diferită, transsubstanţiată. Acum tocmai se dezvăluie caracterul de „alternativă primejdioasă" al modurilor unei enunţări mitice (sau — mai pe scurt — al *mythopoiezei*).

Mitul sacru („legenda sacră", ἱερὸς λόγος, de pildă parcursul de iniţiere) şi ce larhetipal-cosmogonic mijlocesc o realitate primă, un temei al existenţei sau o începătură. Avem de-a face cu un moment de întemeiere ontică a semnului iconic. De obicei o situaţie-simbol şi/sau un element de semnificare iconică devin o situaţie-semn care fundamentează o dată pentru totdeauna un adevăr. De aceea tocmai nedeterminarea temporală, un *ab origine mundi* (sau, cum relevă Eliade, o indicaţie de tipul *illo tempore*) devine *sicut et nunc et semper*[4].

Altfel spus: „aşa cum s-a întîmplat odată, la fel se adevereşte acum, pentru o veşnicie". Dar statuarea unei asemenea relaţii de adeverire în cazul mitului sacru nu este satisfăcătoare, fiindcă lasă un drum deschis asertărilor polivalente, într-o lume posibilă potrivită cu diferite con-texte. De obicei enunţarea miturilor „sacre", menite să întemeieze adevărul sau elementul *alethic* al unei religii, al unei doctrine de tip esoteric, un asemenea proces de mediaţie, implică şi altă operaţie proprie nivelelor conceptual-perceptive ale cunoaşterii. Mai exact, în planul relaţiilor de simbolizare se stabileşte următoarea legătură suplimentară: ceea ce s-a întîmplat odată cu referenţi care au luat o anumită întruchipare trebuia să se întîmple *ca să regăsim astăzi ca totdeauna* sensul acestui adevăr unic al întîmplării[5]. Deci, în plus faţă de relaţia de adecvare dintre un simbol mitic şi obiectul (sau referentul pe care-l întruchipează), se stabileşte o relaţie cauzală univocă între momentul întruchipării şi valoarea sa eternă de adevăr. Ba chiar i se atribuie relaţiei de adecvare, aparent întîmplătoare (deci unei simple opţiuni dintr-o plura-

[3] Cf. S. Vieru, 1974 şi aplicaţiile sugestive la domeniul miturilor şi al dialogului, datorate Luciei Vaina, Ancăi Runcan şi Manuelei Roşcău, în „Versus" — „Quaderni di studi semiotici", nr. 17 din 1977 (fascicolul intitulat *Théorie des mondes possibles et sémiotique textuelle*). L. Vaina înclină totuşi spre o interpretare prea largă dată conceptului de „attitude propositionelle", socotind că diateze cum ar fi „a visa", „a percepe", „a dori" pot fi definite de fiecare dată ca „opérateurs modaux qui se trouvent à la base de divers types de logiques de l'attitude propositionnelle".

[4] Am recurs înadins la o celebră formulă liturgică de adeverire sacrală. Pentru modalităţile de funcţionare a corelatelor mitice, cf. Mircea Eliade, 1963; 1968. O splendidă interpretare a corelatelor care proiectează în nedeterminarea timpului mitic două modalităţi cosmice, în ultima lucrare a marelui hermeneut: *Histoire des croyances et des idées religieuses*, vol. I, 1976 (îndeosebi analiza corespondenţelor din structura unor *mituri etiologice*, care de fapt propun o *anumită* cauzalitate pentru serii cum ar fi *viaţă* ~ *moarte* vs. *fecunditate* ~ *sterilitate* vs. *cosmos* ~ *chaos*).

[5] Întîmplarea este aici un eveniment care se potriveşte o singură dată cu seria contingenţelor în greceşte *tyche* devine *symbebekós* şi apoi chiar *symballon* ~ *symbolon*.

Scanned with OKEN Scanner

litate de situații și de lumi posibile), un caracter de finalitate sau de necesitate absolută, care suprimă arbitrarul semnului și printr-o *investitură deontică* îi dă temelia unui adevăr etern (o acoperire *alethică*)[6]. În momentul acesta desigur semnificantul nu mai poate fi deplasat din poziția sa privilegiată: el devine un icon dominator în relația $\frac{Sn}{Sa}$ (sau chiar $Sn \cap Sa$), întocmai cum se petrec lucrurile în situațiile descrise de Lacan.

Vom lua un exemplu concret care ne va demonstra cum se dă o soluție gravă, de adevăr relevat, celebrei alternative polarizate, primejdioase, imanentă procesului de *mythopoieză*. Deznodămîntul povestirii sacre despre Orfeu — sfîșierea sa de către menade (în grecește *asparagmos*, un act ritual) — poate să primească o interpretare alethică, în sens deontic, întruchipînd, potrivit universului de reprezentări orfice, un *sacrificiu necesar*. Zeul trebuia să fie sfîșiat de slujitoarele sale într-un elan de comuniune sîngeroasă. Numai astfel *bachantele* sau menadele au putut să participe orgiastic la înfăptuirea unei taine. Detaliul romantic al capului despărțit de trup și al lirei (*kithara*) care, plutind pe apă, vor duce cîntecul orfic pînă departe, pe alte maluri de unde *va începe* iar și va pătrunde în cosmos (așa cum a înțeles Eminescu), această interpretare iconică a răsunetului suprem devine de fapt în deznodămîntul alethic, sacral, *o necesitate*. Capul s-a despărțit de trup și a fost dus de apele unui fluviu dimpreună cu lira pentru ca *melos*-ul (deci solia orfică sau mesajul simbolic) să trăiască veșnic. Astfel tocmai trebuia să înțelegem o primă textualizare a mitului: cea de adevăr revelat. Capul tăiat dimpreună cu lira, purtate la infinit de ape, au făcut în adevăr cu putință supraviețuirea cîntecului orfic pînă astăzi, *pentru totdeauna*[7]. Dacă facem abstracție de vehiculul acestor simboluri iconice, nu mai regăsim valoarea de adevăr a conținutului semnificat. În schimb, dacă suprimăm arbitrarul oricărei controverse despre oportunitatea morții lui Orfeu și admitem necesitatea unei anumite întruchipări a jertfei sale, ne arătăm dispuși să recuperăm sensul simbolic, de *protorhemă*, și sîntem constrînși — într-un fel — să respectăm o *anumită* dimensiune narativă care se potrivește cu *această* interpretare textuală pe care am dat-o simbolului decapitării orfice.

2. Rămîne să mai examinăm și alte moduri ale enunțării prin care se obține o pluralitate de realizări sau întruchipări posibile pentru alternativa primejdioasă pe care o propune *mitul*. Acum ne aflăm la celălalt pol de semnificare, acolo unde realitatea mijlocită nu mai ține de supranatural sau de procesul întemeierii alethice (în adevăr) al unei realități arhetipale. Acum se poate lua de pildă orice fel de alterare a realității, orice fel de absurditate inserată în planul „realiilor" (înțelese pragmatic) pentru a obține o povestire fantastică, o plăsmuire miraculoasă, un basm copilăresc, de povestit la gura sobei etc. Vehiculul sau elementele de simbolizare devin adevăruri fantomatice sau răsfrîngeri dureros de iluzorii ale unor adevăruri profunde, care nu se pot întruchipa niciodată în forme acceptabile, întrucît există o prăpastie de neacoperit, o transcendență dureroasă care desparte tiparul (sau chiar arhetipul) deontic, amprentele de adevăr și realitățile *de dincolo* sau *de dincoace*, care nu mai corespund nici realului trăit de noi în mod constant (așadar nici logicii sale) și nici utopiei unei realități mîntuite (cu acoperire aletică de

---

[6] Pentru aceste noțiuni, cf. G. H. Wright, 1968.

[7] Potrivit legendelor eoliene, acolo unde lira lui Orfeu, purtată de ape, ajunge, pe coastele ostrovului Lesbos, *începe* filonul poeziei lirice de natură citaredică.

Scanned with OKEN Scanner

neclintit). De aceea basmele instaurează ficțiunea prin celebra formulă de balans instabil între cele două realități: „a fost odată ca niciodată". În asemenea condiții au evoluat, pînă la transformarea lor în „basme" și „bazaconii" sau minciuni (mai mult sau mai puțin măiestre . . .), forme și conținuturi mitice care se regăsesc în folclorul de pretutindeni, în categoriile mai moderne ale romanului (derivat din *novelle*), în apologuri și snoave, alimentînd setea de miraculos și de fantastic sau manifestînd simptomele unei *mitomanii* patologice a oamenilor de pretutindeni.

Pentru a înțelege cum se petrece fenomenul de absolutizare (sau poate chiar ipostaziere) a laturii arbitrare a procesului de mythopoieză, trimitem la celebra interpretare pe care a dat-o Tenessee Williams motivemului orfic. După cum se știe, vicisitudinile întruchipării moderne a poetului-cîntăreț nu fac decît să ilustreze absurditatea jertfei sau — mai bine zis — imposibilitatea ca destinul său și *vocația de aed* să găsească un altfel de sfîrșit decît acela hărăzit de flăcările unui infern al urei și al mediocrității semenilor apteri. O astfel de interpretare suprimă brutal orice posibilitate de a întemeia deontic, într-o altfel de necesitate acceptabilă, izbăvirea, statutul realității superioare, transmutate. Desigur există și în piesa lui Williams o altfel de realitate cu dimensiune orfică mythopoetică, dar adevărul ei se manifestă numai prin contrast cu realitățile noastre, prin absurd și negație (poate fi deci aproximată și dedusă prin operații logice). Cunoașterea unei asemenea discrepanțe dezvăluite ne izbăvește de minciună, dar ea nu are pretenția să ne ofere certitudinea unui alt plan existențial, fiindcă eroul care întruchipează univoc această *mythologemă* anulează prin „mistuire" însuși efectul mediației. El nu este purtat de cîntecul tragic. Dimpotrivă: el dă o dimensiune tragică, halucinantă, unei vocații aparent banale de menestrel, își atrage din această pricină resentimentele oamenilor și întreaga intensitate a mesajului său este resimțită pe măsură ce se succedă întîmplările („happening") descinderii sale în acest infern. De fapt transformarea *mythologenelor* arhetipale în simple motiveme cu dimensiuni literare suprimă treptat relațiile de întemeiere cauzală *ex absurdo* din textualitatea *mythopoiezei* de tip arhaic, înlocuindu-le cu interpretanți arbitrar variabili: simboluri-întruchipări generate prin proceduri conceptuale și socio-culturale bine determinate, ca un repertoriu finit de motive în care fiecărui actant îi corespund anumite caractere și anumite întîmplări paradigmatice („happening"-arhetip din care pot fi derivate prin arta combinatorie toate conținuturile evenimențiale, ulterioare, întreaga Istorie a lumii).

3. Odată ce am ajuns aici se precizează, credem, și cîteva din *însușirile mitului* în raport cu alte categorii de textualizare. Dacă sîntem de acord cu premisa că „textul nu poate fi definit ca un fenomen pur lingvistic, ci numai plecînd de la un anumit *modus* de textualitate", iar aceasta la rîndul ei este „o structură biplană"[8], care comportă un nivel de manifestare nemijlocit (de exemplu planul verbal lingvistic sau realizarea unui conținut de semnificare printr-un text muzical, un obiect plastic, o pictură etc.) și un aspect (sau un plan) contextual, cum ar fi planul situației socio-culturale, istorice, atunci este absolut necesar să determinăm și procesul de funcționare a mesajelor mitice. În această scurtă expunere nu ne-am ocupat decît de analiza relațiilor dintre *simbolul mitic-mythologemă* și felul în care mijlocește o anumită realitate. Această relație ni se pare a fi tocmai *modul de textualitate* a mitului și ea corespunde noțiunii de „mod al enunțării" (Benveniste).

[8] Cf. S. J. Schmidt, 1974, și J. S. Petöfi, 1975, pp. 289—310.

Scanned with OKEN Scanner

Bineînțeles nu am reușit să tratăm, în aceste pagini, numeroase probleme fundamentale inerente procesului de funcționare a mythopoiezei. Așa cum a precizat Jung, urmat de Kerenyi[9], generarea mitologiilor ne confruntă cu o mișcare veșnică „de conștientizare a materiei", un antropomorfism al proiecțiilor vieții sufletești care ipostaziază diferite pulsiuni ale vieții subliminale, onirice, a individului: *anima*, icoana unui *ego* ascuns, devine fecioara (în cultul Eleusin *kore* sau Persefona), despărțindu-se dureros de Maica sa pămînteană, Demeter, urmărită de un domnitor întunecat al volițiunilor și al tărîmului de dincolo (Aïdoneus sau Hades), legată prin fire tainice de un copil al făgăduințelor și al obștei (Demofoon sau Triptolemos). În elaborarea mitului Demetrei și al Persefonei sînt la fel de importante proiecțiile de natură tribală socializate: ritemele raptului de fete, practicile magice legate de imunizarea copiilor prin foc (*paidofilaxia*) etc.[10]. Cu alte cuvinte: mesajul acestei mitologeme a Demetrei și a Korei comportă mai multe dimensiuni simbolice și mai multe nivele de semnificare, chiar dacă în structura profundă modul de textualizare este unitar și ascultă de aceleași principii ale mediației unor adevăruri. Desigur este foarte important să cunoaștem un anumit prag al transcendenței miturilor, despre care Mircea Eliade s-a rostit în repetate rînduri, pentru a pune în lumină dinamica sensurilor din evoluția miturilor: de la întruchipări sociale pînă la povești care atestă decadența lor[11]. Pe bună dreptate savantul exeget vorbește „de o deschidere spre o lume supra-omenească a valorilor axiologice" (ultima îmbinare de termeni pare pleonastică, dar ea devine logică dacă ne gîndim la strădania mythopoiezei de a „întemeia" valori de adevăr). Fără să ne pierdem în atmosfera crepusculară a interpretărilor cu pretenții platonizant-ezoterice, vom căuta să discernem în hermeneutica miturilor în primul rînd cum reprezintă un izvoditor-interpretant dimensiunea *transumană* (un termen al lui Eliade mult mai potrivit decît cel de *supra-natural*, care pare să implice, uneori, ideea unei transcendențe care ignoră natura, pe cîtă vreme *sacralitatea* nu face decît să valorizeze *altfel* natura, s-o dinamizeze paradoxal sa uprintr-un fel de iradiere *micro*-cosmos ~ *macro*-cosmos).

La orice nivel ne-am situa vom regăsi totuși, de cele mai multe ori, la obîrșia unui proces de *mythopoieză*, fenomenul pe care l-am semnalat în prima parte a expunerii noastre: mai mult chiar decît în elaborarea unui mesaj poetic verbal enunțarea legendei tinde să suprime arbitrarul unor relații dintre simbol și semnificația simbolizată. E adevărat, Saussure atrăsese atenția, încă de la începutul secolului, asupra variabilității sensurilor din mitologie, datorată tocmai condițiilor social-culturale, împrejurării că „orice simbol există numai întrucît el a fost pus în circulație"[12]. Fiecare personaj dintr-o legendă este un simbol și ca în cazul vechilor *rune* un asemenea element se poate modifica dacă i se schimbă: a) numele; b) poziția față de alte personaje; c) caracterul; d) funcția actelor pe care le săvîrșește.

---

[9] V. C. G. Jung und Karl Kerényi, 1951, cu cele două mari secțiuni: *Das göttliche Kind* și *Das göttliche Mädchen*.

[10] Aceste implicații-determinări ale mitului sînt analizate cu pătrundere în cartea lui P. Scarpi, 1978.

[11] A se vedea capitolul VIII din *Aspecte ale mitului: „Măreția și decăderea miturilor"*.

[12] Observația provine dintr-un caiet inedit utilizat de J. Starobinski, 1971, pag. 16. În ceea ce privește o progresivă elaborare coerentă în cadrul mythopoiezei, citățm și definițiile structural-analitice din Cl. Lévi-Strauss: „Mitul se va dezvolta oarecum în spirală, pînă cînd impulsul intelectual care l-a generat va fi epuizat. *Creșterea* mitului este deci continuă, în opoziție cu structura sa care rămîne discontinuă" — (*Antropologie structurală*, vers. română, București, 1978, pag. 278).

Scanned with OKEN Scanner

După cum se vede, o schimbare în structura și „enunțarea" personajului-actant devine modificarea sistemică în cadrul *mythologemei*. Și aici însă repercusiunea pe care o poate avea tendința de a institui o adevărată tiranie a laturilor semnificant-iconice este mult mai mare decît în orice alt domeniu al semiozei (al elaborării și tălmăcirii unui sistem de semne sau al unui cod semiotic). Ne mărginim să mai citâm aici — drept argument conclusiv — acest ultim exemplu, împrumutat din cea mai veche mitologie, cea sumeriană. Intr-un fel de legendă sumeriană a paradisului, se pregătește pentru zei un tărîm al fericirii[13]. Unul din eroii principali, divinitatea Enki, a fost pedepsit fiindcă nu și-a putut stăpîni curiozitatea și a mîncat cele opt plante paradisiace. Începe atunci să bolească și este adusă zeița Ninhursag care-l va tămădui, născocind cîte o divinitate cu un nume distinct pentru fiecare parte a trupului bolnav. Or, pentru coastă este inventată zeița *Ninti*, al cărei nume corespunde omonimiei din sumeriană între *ti* (*1*) „a da viață" și *ti* (2) „coastă". În felul acesta se „instituie" celebrul mitologem al „coastei dătătoare de viață", a bărbatului, care va putea să funcționeze în sens invers, atunci cînd va fi vorba de plămădirea *Hevei* din coasta lui Adam.

Multe din elementele limbajului mitic își găsesc o utilizare sistematică, întocmai ca elementele unor prefabricate, dar direcția procesului de simbolizare credem că poate fi determinată pe baza determinării unui număr finit de invariante, iar cea mai semnificativă rămîne cea pe care am încercat s-o definim în aceste pagini: întemeierea unui sens deplin, stabil, acordat situațiilor-semn și elementelor simbolice care ar părea întîmplătoare (cum ar fi în exemplul de mai sus numele proprii), implicit suprimarea oricărei fluctuații arbitrare a semnului.

---

[13] Cf. S. N. Kramer, 1962, capitolul *Paralele cu Biblia*; pp. 200—208.

Scanned with OKEN Scanner

Mihai Dinu
(Universitatea din Bucureşti)

CONFIGURAŢII RITMICE ÎN „LUCEAFĂRUL"

După o lungă perioadă de stagnare, provocată de poziţia prea rigidă a metricienilor noştri mai vechi, care, tributari modelelor clasice, se străduiau să aştearnă versul românesc, împotriva firii sale, în patul lui Procust al unor scheme prozodice străine, antice sau moderne, cercetarea ritmului poeziei româneşti cunoaşte astăzi un moment de reală înnoire.

Principala schimbare de optică survenită în abordarea versului românesc se întemeiază pe observaţia că realizările ritmice concrete nu coincid aproape niciodată cu schema teoretică „ideală", numărul ictusurilor fiind în general inferior celor prevăzute de teorie. Explicaţia faptului e simplă. Ritmurile binare (troheul şi iambul), precumpănitoare în poezia noastră, ar presupune, la o aplicare riguroasă, o selecţie lexicală care să excludă cuvintele alcătuite din trei sau mai multe silabe (cu excepţia trisilabelor paroxitone, compatibile cu schema), deoarece în românește cuvîntul este de regulă susceptibil de un singur accent de intensitate. Un vers ca:

„Pe mişcătoarele cărări"

avînd schema U U U ´ U U U ´ se abate de la modelul ideal al octosilabului iambic, U ´ U ´ U ´ U ´, prin absenţa accentelor de pe silabele a doua şi a şasea ale versului, consecinţă a prezenţei aici a numai două cuvinte „pline", prepoziţia *pe* fiind atonă. G. I. Tohăneanu[1] care a sesizat şi descris cel mai exact fenomenul, numeşte *substituire* dispariţia în cazul de faţă a primului şi a celui de al treilea iamb. Cu rezerve asupra termenului, după noi întrucîtva impropriu, recunoaştem în poziţia autorului citat cea mai corectă abordare a problematicii ritmului la noi. Forţînd lucrurile, M. Bordeianu[2], ajunge să nu mai recunoască ritmul dominant (iambic în cazul „Luceafărului") al nici unei poezii şi trage concluzia aberantă a domniei în poezia românească a unui soi de haos „poliritmic", ce nu cunoaşte alte legi decît pe cea a bunului plac al autorilor, fapt ce ar conferi, chipurile, versificaţiei noastre „în mod fericit, farmecul său deosebit" (op. cit., pag. 122). O asemenea poziţie nu se poate, evident, susţine, odată ce se observă „cu ochiul liber" că accentele naturale ale cuvintelor coincid în mod sistematic în versul românesc cu poziţiile *unora dintre* silabele accentuate ale schemei ideale corespunzătoare, singura abatere de la schemă constînd în existenţa, în plus, şi a *altor poziţii accentuabile* ce rămîn nevalorificate, în sensul că sînt ocupate de silabe atone (potrivit terminologiei lui G. I. Tohăneanu acestea s-au „substituit" unor silabe accentuate).

---

[1] G. I. Tohăneanu, 1976.
[2] M. Bordeianu, 1974.

Teama de a nu cădea în greşeala lui M. Bordeianu, care a încetat „să mai vadă pădurea din pricina copacilor", îi face pe excelenţii cunoscători ai versificaţiei româneşti care sînt L. Gáldi şi G. I. Tohăneanu să evite segmentarea în unităţi ritmice (picioare) a versurilor cu „substituiri", operaţie ce i-ar obliga la identificarea într-o poezie trohaică sau iambică a celor mai variate tipuri de picioare, de la troheul catalectic, monosilab, pînă la unităţi alcătuite din 7 sau 8 silabe. Astfel, îndrăznind să plasăm bara de măsură în locul ei firesc, un vers ca:

„Şi din a haosului văi"

cu schema U U U _/ U U U /_ se dovedeşte alcătuit din două „picioare", primul heptasilab, iar celălalt monosilab, fără ca prin aceasta ansamblul să-şi piardă caracterul iambic („peonizat" prin dispariţia accentelor de pe a doua şi a şasea poziţie silabică).

După părerea noastră, o atare împărţire în unităţi ritmice nu trebuie eludată, ea este nu numai posibilă ci chiar utilă, atît pentru cunoaşterea mai nuanţată a acelor corespondenţe ritmice pe care, cu un termen din nou nu prea fericit, G. I. Tohăneanu le denumeşte ritm „secund", cît şi în stabilirea de analogii cu structura ritmică a prozei. Acestui al doilea aspect îi este consacrată partea a doua a cercetării noastre.

Cît priveşte criteriile de segmentare în „picioare" (metricienii noştri au renunţat treptat la folosirea acestui termen, ceea ce-i obligă adesea la formulări perifrastice pentru desemnarea unităţilor metrice; fără dorinţa expresă de a-l reabilita, vom utiliza cuvîntul, fără ghilimele, din motive de comoditate, cu convingerea că el nu presupune aici nici un echivoc şi, ca atare, îndeplineşte condiţia de bază a oricărei terminologii ştiinţifice), ele vor fi în cele de mai jos următoarele:

1. Fiecare picior este susceptibil de un accent de intensitate şi numai unul. Eliminăm astfel cu bună ştiinţă din inventarul unităţilor metrice româneşti spondeul, creticul, coriambul etc., oricare dintre aceştia putînd fi descompus, în condiţiile românei, în care cuvintele sînt monoaccentuate, în unităţi mai mici mono- sau bisilabice. Întemeiem această opţiune pe premisa că baza lingvistică a piciorului o constituie cuvîntul. Evident, într-o concepţie diferită, care ar asocia unităţile metrice cu sintagmele bimembre, picioarele biaccentuate şi-ar găsi locul în mod perfect justificat, dar urmarea firească a admiterii unei atare ipoteze ar fi o complicare excesivă a inventarului unităţilor metrice elementare. Pe lîngă cele cîteva tipuri de picioare susceptibile de două ictusuri moştenite din terminologia poeticii clasice, ne-am vedea obligaţi să introducem un număr considerabil mai mare de unităţi biaccentuate, pentru a face faţă tuturor situaţiilor ce pot surveni în practica analizei prozodice a poeziei româneşti. Astfel dacă admitem că sintagma „pas cu pas" constituie un cretic, vom fi siliţi să acceptăm, pentru a fi consecvenţi cu noi înşine, că şi versul „Pe mişcătoarele cărări" reprezintă un picior unic, biaccentuat, octosilab, chiar dacă nu dispunem pentru el de o denumire consacrată.

Se vede uşor ce complicaţii ar genera un atare punct de plecare. Dintr-un calcul combinatoric simplu rezultă că, luînd în considerare toate picioarele biaccentuate posibile în lungime de pînă la 8 silabe, se obţin 91 de tipuri distincte, inventar cu care nu ne-am încumeta să pornim la analiza efectivă

Scanned with OKEN Scanner

a unui text poetic. Este motivul pentru care am preferat să operăm numai cu unităţi metrice monoaccentuate şi anume:

a. Piciorul monosilabic ´ . La clausulă acesta provine de obicei dintr-un troheu catalectic, dar el poate figura în orice poziţie aflată sub ictus din cuprinsul versului. Exemplu:

„îl vede azi, îl vede mîni“:

U ´ U / ´ / U ´ U / ´

unde întîlnim două picioare monosilabice alternante cu doi amfibrahi, realizare ritmică perfect compatibilă cu metrul iambic în care este scris poemul. M. Bordeianu, care din motive ce ne scapă nu recunoaşte existenţa piciorului monosilabic, se vede silit la cele mai nefireşti segmentări sau, pur şi simplu, uită să plaseze barele de măsură ca în analiza strofei:

„Se tînguiesc — U U U ´
Tălăngi pe căi — U ´ / U ´
Şi neguri cresc — U ´ U ´
Din negre văi“ — U ´ U ´ (op. cit., pag. 137)

unde e limpede că ultimele două versuri au schema U ´ U / ´ .

b. Picioarele bisilabice: troheul ´ U şi iambul U ´ .

c. Picioarele trisilabice: dactilul ´ U U , amfibrahul U ´ U şi anapestul U U ´

d. Picioarele tetrasilabice, peonii, cuprinzînd patru subtipuri notate cu indicii 1, 2, 3, 4, după poziţia silabei accentuate:

peon 1 „vecinicului“ — ´ U U U
peon 2 „luceafărul“ — U ´ U U
peon 3 „şi străluce“ — U U ´ U
peon 4 „împărăteşti“ — U U U ´

e. Picioarele pentasilabice, mesomacrii, cu cinci subtipuri, dintre care în „Luceafărul“ nu se realizează decît:

mesomacru 2 „pe umerele“ — U ´ U U U
mesomacru 4 „o să-i apară“ — U U U ´ U

f. Picioarele hexasilabice, prezente în „Luceafărul“ sub unica ipostază a hipermesomacrului 4:

„cînd sărutîndu-te“ — U U U ´ U U

g. Picioarele heptasilabice, ilustrate de un singur vers (repetat în două strofe diferite):

„Şi din a chaosului“ — U U U ´ U U

2. Un al doilea principiu de segmentare pe care ni l-am impus este interdicţia absolută a trunchierii cuvîntului prin bara de măsură. Versul „A fost ca niciodată“ îl vom reprezenta sub forma U ´ / U U U ´ U şi nu U ´ / U ´ / U ´ U, pentru a nu distruge integritatea cuvîntului „niciodată“, care, deşi compus, contează potrivit normelor academice în vigoare drept suficient de sudat pentru a constitui o singură unitate lexicală.

3. Cuvintele monosilabice atone, în general instrumente gramaticale sau pronume reflexive, aparţin aceleiaşi unităţi ritmice cu cuvintele pline, pe

Scanned with OKEN Scanner

care le preced şi pe care de obicei le determină. Schema versului „Te cunoşteam pe tine" va fi, de pildă, U U U _ / U _ U

4. Cît priveşte cuvintele „pline" monosilabice, practica analizei versificaţiei româneşti ne arată că, deşi accentuate în principiu, acestea îşi pot pierde accentul în funcţie de poziţia în vers, cum se întîmplă cu verbul „eşti" în versul „Căci tu izvor eşti de vieţi" (U _ / U _ U / U U _) în contrast cu ocurenţa accentuată din „O, eşti frumos, cum numa-n vis" (U _ / U _ / U _ U / _). Astfel de situaţii sînt atît de frecvente încît socotim că nu este cazul să le clasăm printre licenţele poetice, ci mai degrabă să acceptăm drept o caracteristică a versificaţiei româneşti libertatea poetului de a trata drept aton orice cuvînt monosilabic.

Nu acelaşi lucru se poate afirma însă cu privire la unităţile lexicale bisilabice care în anumite poziţii pretind anularea sau deplasarea accentului din poziţia sa firească. Este cazul prepoziţiilor „lîngă" şi „decît" din versurile:

„Lîngă fereastră unde-n colţ" şi „Mai mîndră decît ele" care, pentru a fi interpretate în acord cu schema iambică ce stă la baza poemului, nu pot fi analizate decît astfel:

U U U _ U / _ U / _ şi U _ U / U U _ U

adică pronunţînd aton cuvintele în cauză, cum procedează de altfel orice recitator (o a doua variantă posibilă, U _ / U _ U / _ U / _ şi, respectiv U _ U / _ U / _ U cu ictusul pe silabele normal neaccentuate, *lîngă* şi *decît*, contravine cu totul rostirii româneşti corecte şi, ca atare, nu o luăm în considerare). Astfel de accidente prozodice, constînd în „atonizarea" unor cuvinte polisilabice, le clasăm printre licenţele poetice. În „Luceafărul" ele sînt în număr de unsprezece. Iată lista celorlalte nouă:

„Şi *era* una la părinţi"	U U U _ U / U U _
„*Dacă* pe calea ce-ai deschis"	U U U _ U / U U _
„Luceşti *fără* de viaţă"	U _ / U U U _ U
„*Dacă* nu ştii ţi-aş arăta"	U U U _ / U U U _
„Şi-i zise-ncet: *Încă* de mic"	U _ U / _ / U U U _
„*Care* n-au chip şi nume"	U U U _ / U _ U
„*Cere-mi* cuvîntul meu dintîi"	U U U _ U / _ / U _
„Îţi dau catarg *lîngă* catarg"	U _ / U _ / U U U _
„*Marmoreele* braţe"	U _ U U U / _ U

Un singur vers, ultimul, necesită o tratare deosebită de a celorlalte, datorită imposibilităţii practice de rostire atonă a cuvîntului pentasilabic *marmoreele*. Licenţa poetică va consta aici în deplasarea accentului pe silaba a doua.

Odată lămurite aspectele legate de transcrierea în notaţie convenţională a fiecărui tip de vers, putem trece la inventarierea tuturor configuraţiilor ritmice din poemul în discuţie.

„Luceafărul" este alcătuit din 98 de strofe, compuse fiecare în parte din cîte doi octosilabi iambici alternanţi „încrucişat" cu doi heptasilabi, variante catalectice ale celor dintîi. Potrivit celor enunţate la început, un vers iambic de opt silabe este susceptibil de opt realizări ritmice diferite:

a. U _ U _ U _ U _
b. U _ U _ U U U _
c. U _ U U U _ U _
d. U U U _ U _ U _
e. U _ U U U U U _
f. U U U _ U U U _
g. U U U U U _ U _
h. U U U U U U U _

Se observă că, în stabilirea variantelor de mai sus, o singură silabă a fost socotită drept necondiționat accentuată, și anume silaba rimei (în cazul octosilabilor din „Luceafărul" — de tip „masculin"). Prin considerarea și a rimelor „dactilice" inventarul de mai sus se îmbogățește cu încă 4 tipuri de vers:

i. U ´ U ´ U ´ U U
j. U ´ U U U ´ U U
k. U U U _ U ´ U U
l. U U U U U ´ U U

Fiecare tip este divizibil, la rîndul său, în subtipuri, în funcție de poziționarea barelor de măsură. Le enumerăm mai jos însoțindu-le de exemple din cuprinsul poemului:

a1. U ´ / U ´ / U ´ / U ´ — „Iar ea vorbind cu el în somn"
a2. U ´ / U ´ / U ´ U / ´ — „Și pas cu pas pe urma ei"
a3. U ´ / U ´ U / ´ / U ´ — „O vin', odorul meu nespus"
a4. U ´ / U ´ U / ´ U / ´ — „Tu ești copilă, asta e"
a5. U ´ U / ´ / U ´ / U ´ — „Din sfera mea venii cu greu"
a6. U ´ U / ´ / U ´ U / ´ — „Îl vede azi, îl vede mîni"
a7. U ´ U / ´ U / ´ / U ´ — „Și pentru toate dă-mi în schimb"
a8. U ´ U / ´ U / ´ U / ´ — „Iar cerul este tatăl meu"

b1. U ´ / U ´ / U U U ´ — „Cum el din cer o auzi"
b2. U ´ / U ´ U / U U ´ — „A fost odată ca-n poveşti"
b3. U ´ / U ´ U U / U ´ — „Țesînd cu recile-i scîntei"
b4. U ´ / U ´ U U U / ´ — „Și dor de-al valurilor Domn"
b5. U ´ U / ´ / U U U ´ — „Din rude mari, împărătești"
b6. U ´ U / ´ U / U U ´ — „Pătrunde-n casă și în gînd"
b7. U ´ U / ´ U U / U ´ — „Spre umbra negrului castel"
b8. U ´ U / ´ U U U / ´ — „Din umbra falnicelor bolți"

c1. U ´ / U U U ´ / U ´ — „În veci îl voi iubi și-n veci"
c2. U ´ / U U U ´ U / ´ — „Reia-mi al nemuririi nimb"
c3. U ´ U / U U ´ / U ´ — „Lucește c-un amor nespus"
c4. U ´ U / U U ´ U / ´ — „Și-n treacăt o cuprinse lin"
c5. U ´ U U / U ´ / U ´ — „Hyperion vedea de sus"
c6. U ´ U U / U ´ U / ´ — „Cu farmecul luminii reci"
c7. U ´ U U U / ´ / U ´ — —
c8. U ´ U U U / ´ U / ´ — —

d1. U U U ´ / U ´ / U ´ — „Căci o urma adînc în vis"
d2. U U U ´ / U ´ U / ´ — „Vrei să dau glas acelei guri"
d3. U U U ´ U / ´ U / ´ — „Cînd ți-oi întinde brațul stîng"
d4. U U U ´ U / ´ / U ´ — „Și de asupra mea rămîi"

e1. U ´ / U U U U U ´ — —
e2. U ´ U / U U U U ´ — —
e3. U ´ U U / U U U ´ — „Hyperion, ce din genuni"

e4.	U ´ U U U / U U ´	—
e5.	U ´ U U U U / U ´	—
e6.	U ´ U U U U U / ´	—
f1.	U U U ´ / U U U ´	„Şi s-arunca fulgerător“
f2.	U U U ´ U / U U ´	„Şi din oglindă luminiş“
f3.	U U U ´ U U / U ´	„Pe mişcătoarele cărări“
f4.	U U U ´ U U U / ´	„Şi din a chaosului văi“
g1.	U U U U U ´ / U ´	—
g2.	U U U U U ´ U / ´	—
h1.	U U U U U U U ´	—

Prin licenţă, patru clausule sînt dactilice, deşi versurile respective „rimează“. (N. Constantinescu[3] numeşte asemenea rime „inegal accentuate“ cu versuri încheiate oxiton). Configuraţiile ritmice respective aparţin subtipurilor:

i1.	U ´ / U ´ / U ´ U U	„Dar voi să ştii asemenea“
i2.	U ´ U / ´ / U ´ U U	„De dorul lui şi inima“
k1.	U U U ´ / U ´ U U	„E un adînc asemene“
k2.	U U U ´ U / ´ U U	„Doar ni s-or pierde urmele“

Versurile de rang par ale fiecărei strofe (al doilea şi al patrulea) sînt heptasilabi iambici. Rima este fără excepţie „feminină“ şi, ca urmare, silaba a şasea a versului este, fără excepţie, accentuată. Rezultă zece realizări posibile, toate ilustrate copios pe parcursul poemului:

α_1	U ´ / U ´ / U ´ U	„Lucesc adînc, himeric“
α_2	U ´ / U ´ U / ´ U	„Cu păr de aur moale“
α_3	U ´ U / ´ / U ´ U	„Şi lumea ta o lasă“
α_4	U ´ U / ´ U / ´ U	„Îi cade dragă fata“
β_1	U ´ / U U U ´ U	„Cînd ea o să-i apară“
β_2	U ´ U / U U ´ U	„Pe trupu-i se revarsă“
β_3	U ´ U U / U ´ U	„Şi sufletu-i se împle“
β_4	U ´ U U U / ´ U	Şi insulele-n mare“
γ_1	U U U ´ / U ´ U	„Se cufunda în mare“
γ_2	U U U ´ U / ´ U	„La păsărele laţul“

Inventarul complet al versurilor din „Luceafărul“, considerate sub raportul schemei lor ritmice este următorul:

[3] N. Constantinescu, 1973, p. 43.

Scanned with OKEN Scanner

1. Versurile de rang impar (octosilabice)

tipul schemei	a								b								c						d				e	f			
subtipul ′′′′	a1	a2	a3	a4	a5	a6	a7	a8	b1	b2	b3	b4	b5	b6	b7	b8	c1	c2	c3	c4	c5	c6	d1	d2	d3	d4	e1	f1	f2	f3	f4
nr. versuri rang 1	3	10	7	2	4	4	2	1	5	10	2	—	5	8	4	2	—	2	2	1	1	2	3	1	1	2	1	5	7	—	1
nr. versuri rang 3	3	1	4	1	3	3	2	3	6	5	3	1	2	14	6	—	1	—	—	1	1	3	4	—	3	4	1	9	6	3	1

2. Versurile de rang par (heptasilabice)

tipul schemei	α				β				γ	
subtipul ′′′′	α_1	α_2	α_3	α_4	β_1	β_2	óβ_3	β_4	γ_1	γ_2
nr. versuri rang 2	9	9	9	9	9	25	7	2	14	5
nr. versuri rang 4	9	7	10	14	9	17	8	2	20	2

Scanned with OKEN Scanner

O primă constatare privește varietatea deosebită a tipurilor de configurații ritmice. Față de cele 35 de realizări diferite ale octosilabului iambic din „Luceafărul", într-un alt basm versificat de dimensiuni comparabile, „Crăiasa zînelor" de G. Coșbuc, nu întîlnim decît 18 realizări distincte, 5 dintre acestea înregistrînd doar cîte o singură ocurență.

Între octosilabi, cei mai numeroși, și anume 7, aparțin tipului b (U ´ U ´ U U U ´). Adăugînd la aceștia cele 32 de versuri de tip f (U U U ´ U U U ´), observăm că majoritatea absolută a versurilor de rang impar din „Luceafărul" au silaba a șasea neaccentuată, cei doi iambi finali transformîndu-se astfel, printr-o „substituire" de felul celor descrise de G. I. Tohăneanu, într-un peon 4.

Peonizarea versului al treilea al strofei este mult mai pronunțată decît a primului vers. Probabil sub influența schemei ritmice ideale pe care și-a propus-o poetul, începutul strofelor este mai apropiat de varianta „ortodoxă" a octosilabului iambic; realizările de tipul a (U ´ U ´ U ´ U ´) figurează de 33 de ori, în primul vers și numai de 20 de ori în cel de al treilea. În schimb, schemele total peonizate de tip f (U U U ´ U U U ´) se întîlnesc de 19 ori în versul al treilea, față de 13 în cel dintîi. Debutînd de obicei într-o cadență mai rapidă, ritmul strofei capătă în cea de a doua jumătate a ei o respirație mai amplă, o solemnitate ale cărei reverberații stăruie îndelung în auzul interior al cititorului, ca ecourile glasului după a cărui cîntare se iau „munții cu păduri și insulele-n mare":

„Și apa unde-au fost căzut	U ´ U ´ U ´ U ´
În cercuri se rotește	U ´ U U U ´ U
Și din adînc necunoscut	U U U ´ U U U ´
Un mîndru tînăr crește"	U ´ U ´ U ´ U

Alăturată mișcării alerte a iambului „ortodox" din primul vers, sugerînd rapiditatea căderii, realizarea peonică a versului al treilea conferă imaginii nașterii din valuri a Astrului întrupat lentoarea unui ritual cosmic, al cărui mister e potențat de timbrul închis, învăluit, al celor două vocale accentuate î și u (adînc necunoscút). De remarcat că ultimul vers readuce ritmul mai marcat al schemei „ideale", cu nota de vigoare bărbătească ce însoțește irezistibila înălțare din adîncuri a Luceafărului, pe treptele iambilor „suitori", către lumina sugerată și de apertura vocalică a verbului *crește*, ce rezolvă într-un alt registru acordul grav de î-uri din sintagma *un mîndru tînăr*.

Observația din urmă este statistic valabilă pentru întregul poem. Constatăm astfel că realizarea versului al patrulea e în cele mai multe cazuri de tipul α(U ´ U ´ U ´ U), în timp ce în al doilea vers predomină variantele β (U ´ U U U ´ U). Cu alte cuvinte, poetul strunește ritmul, neîngăduind ca relaxarea survenită la jumătatea strofei să coboare prea mult tonusul ritmic al ansamblului. Primul și ultimul vers al strofei rămîn cele mai apropiate de forma ideală a schemei iambice, în timp ce secțiunea mediană (versurile 2 și 3) constituie cîmpul privilegiat al modulărilor în tonalitățile heterodoxe ale variantelor mai mult sau mai puțin peonizate.

Calculul numărului de picioare de diferite tipuri se poate face ușor pornind de la inventarul realizărilor ritmice ale versurilor. Într-adevăr dacă notăm cu (x_i) numărul de versuri de tipul x, subtipul x_i, și cu u și respectiv, t, i, d, a_m, a_n, p_1, p_2, p_3, p_4, m_1, m_2, m_3, m_4, m_5 etc. numărul total al picioarelor monosilabice și, respectiv, al troheilor, iambilor, dactili-

lor, amfibrahilor, anapeştilor, peonilor, mesomacrilor etc. şi luăm în considerare numai versurile de rang par, heptasilabice, putem scrie:

(1) $u = (\alpha_3)$ (piciorul monosilabic figurează o dată în fiecare vers aparţinînd subtipului α_3 şi numai în acestea)

(2) $t = (\alpha_2) + 2(\alpha_4) + \beta_4 + (\gamma_2)$ (troheii apar o dată în fiecare vers cu schema α_2, β_4 şi γ_2 şi de cîte două ori în variantele α_4).

(3) $i = 2(\alpha_1) + (\alpha_2) + (\beta_1)$

(4) $a_m = (\alpha_1) + (\alpha_2) + 2(\alpha_3) + (\alpha_4) + (\beta_2) + (\beta_3) + (\gamma_1)$

(5) $p_2 = (\beta_3)$

(6) $p_3 = (\beta_2)$

(7) $p_4 = (\gamma_1)$

(8) $m_2 = (\beta_4)$

(9) $m_4 = (\beta_1) + (\gamma_2)$

La cele 9 ecuaţii de mai sus trebuie adăugată relaţia de bilanţ care exprimă faptul că totalitatea unităţilor metrice acoperă totalitatea versurilor sau, altfel spus, orice silabă a textului aparţine simultan unui picior şi unui vers. Cum troheii şi iambii conţin cîte două silabe, dactilii, amfibrahii şi anapeştii — cîte trei, peonii — cîte patru, mesomacrii — cîte cinci, iar fiecare vers — cîte şapte silabe, putem scrie:

$$(10) \qquad u + 2(t + i) + 3a_m + 4(p_2 + p_3 + p_4) + 5(m_2 + m_4) =$$

$$= 7[(\alpha_1) + (\alpha_2) + (\alpha_3) + (\alpha_4) + (\beta_1) + (\beta_2) + (\beta_3) + (\beta_4) + (\gamma_1) + (\gamma_2)]$$

Existenţa acestei egalităţi indică faptul că ecuaţiile (1) ÷ (9) nu sînt independente şi, ca atare, între necunoscutele u, t, i etc. subzistă o relaţie liniară. În cazul de faţă relaţia este uşor de găsit, dacă se observă că suma cuprinsă între paranteze drepte în membrul al doilea al eaglităţii (10) este exact $(a_m - u + m_2 + m_4)$. Introducînd această valoare în (10) şi regrupînd convenabil termenii obţinem:

$$(11) \qquad 4u + t + i + 2(p_2 + p_3 + p_4) = 2a_m + m_2 + m_4$$

care este *ecuaţia generală a heptasilabului iambic.*

În orice text sau parte a unui text poetic alcătuit din heptasilabi iambici, indiferent de modul de realizare ritmică (α_1, α_2, α_3, ... β_1, ... γ_1, γ_2) a versurilor şi de proporţia relativă a fiecărui tip de realizare, numărul unităţilor ritmice elementare (trohei, iambi etc.) respectă în mod strict ecuaţia (11).

Urmînd un raţionament analog, se deduc ecuaţiile caracteristice ale fiecărui tip de vers românesc. Astfel, cea de a doua relaţie ce interesează studiul „Luceafărului" este ecuaţia octosilabului iambic:

$$(12) \qquad u + d + a_n + m_5 = a_m + m_2 + m_4 + s_2 + s_4 + s_6$$

[4] Pentru detalii trimitem cititorul la studiul nostru *Invariances rythmiques de roumain littéraire*, în CLTA, 1, 1979.

Scanned with OKEN Scanner

unde s-a notat prin s_2, s_4 și s_6 numărul unităților ritmice heptasilabice, accentuate pe a doua, a patra și, respectiv, a șasea silabă.

Tabloul sinoptic al tipurilor de picioare întîlnite în „Luceafărul" este următorul:

	u	t	i	d	a_m	a_n	p_1	p_2	p_3	p_4	m_2	m_4	h_4	s_4
versuri de rang 1	51	15	100	4	69	27	2	6	1	25	—	12	—	1
versuri de rang 3	36	26	82	7	52	25	—	11	1	33	1	14	3	1
total octosilabi	87	41	182	11	121	52	2	17	2	58	1	26	3	2
versuri de rang 2	9	34	36	—	91	—	—	7	25	14	2	14	—	—
versuri de rang 4	10	39	34	—	95	—	—	8	17	20	2	11	—	—
a silabi	19	73	70	—	186	—	—	15	42	34	4	25	—	—
TOTAL	106	114	252	11	307	52	2	32	44	92	5	51	3	2

O comparare a structurilor ritmice ale versurilor octosilabice evidențiază mari deosebiri între versurile ce ocupă locurile 1 și 3 în compunerea strofelor poemului. Chiar numărul total de picioare este destul de diferit: 313 pentru versurile de rangul 1 și 292 pentru cele de rangul 3 (ca urmare a tendinței de peonizare semnalate mai sus, datorită căreia lungimea medie a unităților metrice crește în versul al treilea). Dar în ciuda acestor diferențe, în ambele mulțimi de versuri se verifică egalitatea (12), această relație constituind unica invariantă a octosilabului românesc:

versurile de rangul 1: $51 + 4 + 27 = 69 + 12 + 1$

versurile de rangul 3: $36 + 7 + 25 = 52 + 1 + 14 + 1$

La rîndul ei, structura metrică a versurilor de rang par ale fiecărei strofe verifică ecuația heptasilabului iambic (11):

versurile de rangul 2: $4 \cdot 9 + 34 + 36 + 2(7 + 25 + 14) = 2 \cdot 91 + 2 + 14$

versurile de rangul 4: $4 \cdot 10 + 39 + 34 + 2(8 + 17 + 20) = 2 \cdot 95 + 2 + 11$

Alternarea regulată în fiecare strofă a versurilor iambice de opt și respectiv șapte silabe face ca raporturile dintre unitățile ritmice ale întregului poem să se supună ecuației decapentasilabului iambic cu cezură după silaba a opta, care are forma:

$$8u + t + i + 9(d + a_n) + 2(p_1 + p_2 + p_3 + p_4) + 10m_5 + 3(h_2 + h_4 + h_6) = 6a_m + 5(m_2 + m_4) + 4(s_2 + s_4 + s_6).$$

Să verificăm această egalitate pentru inventarul total al unităților ritmice din „Luceafărul", înscrise în ultima linie a tabelului de mai sus:

$$8 \cdot 106 + 114 + 252 + 9(11 + 52) + 2(2 + 32 + 44 + 92) + 3 \cdot 3 = 6 \cdot 307 + 5(5 + 51) + 4 \cdot 2$$

Menționăm la începutul prezentului studiu perspectivele pe care le deschide metodologia expusă aici în cercetarea comparativă a ritmului poeziei

Scanned with OKEN Scanner

românești. Nu putem intra aici în amănunte, dar un exemplu va lumina direcția în care vedem desfășurîndu-se atari investigații.

Pe baza criteriilor enumerate, orice text în proză poate fi segmentat în unități ritmice elementare (picioare). Fiindcă ne-am referit la „Luceafărul", să alegem spre comparație un text de același autor și aparținînd oarecum aceluiași gen, basmul poetic. Vom considera primele 2940 de silabe din basmul „Făt Frumos din lacrimă" (acesta fiind numărul total de silabe ale „Luceafărului"). Față de cele 1073 picioare ritmice care alcătuiesc poemul eminescian, basmul cuprinde 1048 picioare, distribuite astfel:

u	t	i	d	a_m	a_n	p_1	p_2	p_3	p_4	m_2	m_3	m_4	m_5	h_3	h_4	h_5	s_6	s_7
109	160	175	43	207	94	8	53	90	36	4	17	35	3	2	2	8	1	1

Introducînd valorile de mai sus în ecuațiile ce caracterizează diferitele tipuri de versuri românești, avem surpriza să constatăm că ele verifică aproape perfect (cu o abatere de 1%) ecuația octosilabului iambic, ce constituie metrul de bază nu numai al „Luceafărului", dar și al multora dintre poeziile a căror contabilitate am putea-o caracteriza drept eminesciană prin excelență: „La steaua", „Și dacă . . .", „Pe lîngă plopii fără soț", „S-a dus amorul", „De ce nu-mi vii" etc.

Constatarea, deloc banală, suscită o mulțime de întrebări. Să fi constituit oare octosilabul iambic matricea ritmică a întregii gîndiri stilistice eminesciene? Și care modalitate de expresie ocupă, sub acest aspect, locul primordial: „obsesiile" ritmice ale poetului îi modelează proza sau cadența firească a exprimării sale lingvistice îl conduce la utilizarea în poezie a unei scheme cît mai apropiate de „codul" său ritmic propriu? Nu putem trece cu vederea nici posibilitatea ca orice eșantion de proză românească să verifice aceeași relație, în care caz am conchide că octosilabul iambic constituie metrul cel mai natural, cel mai bine adaptat cerințelor ritmice ale limbii române. Sînt probleme ce reclamă o examinare atentă, pe care ne-o propunem pentru etapa următoare a cercetărilor.

Scanned with OKEN Scanner

Smaranda Vultur
(Universitatea din Timişoara)

DOMENIUL INTERTEXTULUI

După ce într-o primă etapă a cercetării noastre[1] asupra domeniului intertextului, am încercat să prezentăm cîteva dintre cele mai semnificative demersuri critice şi analitice privind funcţionarea, în diferite tipuri de text, a relaţiilor intertextuale, ne propunem în cele ce urmează să aducem unele precizări în privinţa cîtorva aspecte: 1) definirea intertextului ca un nivel specific de analiză a textului; 2) impactul pe care îl are acest nivel de analiză asupra diferitelor domenii de cercetare care au ca obiect textul şi perspectivele deschise acestora de abordarea problematicii intertextului; 3) configurarea unui spaţiu diacronic, în care lectura la nivel intertextual apare ca o necesitate determinată de evoluţia culturală a textului literar, traversat de ideologeme[2] diferite: de la *simbol* la *semn* şi apoi la *scriitură*.

In anumite forme de existenţă ale textului, trimiterea la alte texte se face la modul direct, explicit. Aşa sînt citatul, nota, bibliografia, motto-ul, uneori ttilul, cînd face aluzie la alt text sau trimite direct la titlul altor texte precedente. Procedeul îşi are originea într-o veche tradiţie a retoricii, ce începe cu prestigiul acelor Auctores greci şi latini, prestigiu întreţinut în timp de caracterul puternic normativ al retoricii. În retorică, mai ales teoria *topoi-lor*, a *locurilor comune* cum au mai fost denumite, a jucat un rol imens în stocarea, în textele diferitelor epoci, a unui număr tot mai mare de resturi din alte texte, constituind acele „canale prin care s-au operat contacte şi schimburi între ideologie şi text"[3].

Prin aceasta s-au creat însă şi condiţiile necesare, ca dincolo de caracterul ordonator al acestei adevărate teorii şi practici a memoriei discursive[4] să se depună în texte acele elemente menite să tulbure coerenţa, să relativizeze sensurile, să dezechilibreze edificiul argumentativ pe care iniţial aceşti topoi îl susţineau şi căruia îi asigurau funcţionarea. Se produce astfel o inserare, uneori masivă a fortuitului în text, produsă de conexiuni noi între spaţii culturale şi ideologice intrate în rezonanţă sau în conflict, ce se opun eficacităţii precise şi indubitabile pe care retorica o sconta, prin percepte şi scheme sale.

Atunci cînd lectura se produce ca un raport între ansambluri de discursuri din sisteme culturale diferite se pot produce şi conexiuni între lectura prezentă

---

[1] Smaranda Vultur, 1978, p. 347—357.

[2] *Ideologem* e „funcţia care leagă practicile translingvistice ale unei societăţi, condensînd modul ei dominant de gîndire", cf. Julia Kristeva, 1969, p. 60.

[3] Paul Zumthor, 1975, p. 106.

[4] Memoria artificială, tehnica retoricii „de a-şi reprezenta, a-şi imagina sau a pune în imagini un discurs pentru a-l putea apoi repeta public" cuprinde şi „memoria discursivă" legat direct de teoria topoi-lor, construind modelul unei adevărate biblioteci imaginare. Cf. Michel Charles, *Bibliothèques*, 1978, p. 1—27 (în special, p. 4—9).

Scanned with OKEN Scanner

și lecturile anterioare (intertextualitate între metatexte) configurînd spațiul unei istorii a receptării textelor.

Odată cu instaurarea normelor și a legilor discursului, prin care retorica descinsă din arta oratorică, a constituit o adevărată știință a manevrării limbajului, anticipînd și stimulînd fără îndoială reflexia modernă asupra efectelor ilocuționare și perlocuționare ale actelor de vorbire, ea a creat și premizele acelor transgresiuni ale legilor, ce aveau să-i submineze autoritatea. Identificăm astfel în diferitele compartimente ale retoricii, un număr de elemente, aplicate pe larg în texte, care ne permit să observăm o serie de deturnări ale funcționalității lor inițiale. Cu ajutorul datelor furnizate de studiul lui P. Zumthor[5], vom încerca să subliniem cîteva dintre ele. În primul rînd e vorba de acea parte a retoricii numită *argumentatio*, menită să fondeze autoritatea lucrului scris și să-i asigure o receptare adecvată. Între procedeele folosite sînt prezente „recursul la autoritate" (citări de clasici, devize, proverbe), folosirea ilustrațiilor inductive, externe materiei înseși (*exemple* narative, didactice, comparative)[6]. Menite inițial să fie marcă și desfășurare a erudiției, atribut identificator al persoanei care scrie sau vorbește ca autor, aceste procedee, folosite în literatura modernă a secolului XX se transformă adesea într-o impregnare a textului de voci, producînd, în cazuri extreme, distrugerea normelor discursului. Într-un tip de practică semnificantă ca cel propus de romanele lui J. Joyce de pildă, această încălcare a normelor discursului capătă două aspecte mai importante: distrugerea linearității discursului, prin impunerea unui model tabular de lectură[7], ștergerea pînă la dispariție a identității subiectului enunțător, gravă subminare a mitului autorului, mit pe care literatura europeană l-a cultivat într-o mare parte a existenței sale. Desigur că aceste perturbări se produc în grade diferite în diferite texte și se deschide astfel ca imperioasă cerința, pentru știința actuală a textului, de a-și îngloba teoria actelor de limbaj ca zona cea mai extinsă de intersectare a filozofiei limbajului cu scopurile inițiale ale retoricii. Dintre actele de limbaj un studiu aparte merită, credem, în contextul problematicii intertextului, actul citării. Avem în vedere implicațiile acestui act asupra înscrierii într-o tradiție culturală a celui care enunță, asupra înscenării în interiorul textului a unui spațiu de dialogare a cărților, asupra modului în care elaborarea textului se face prin traversarea istoriei — cu rolul de mediator pe care îl are în acest sens limbajul[8] — asupra modului în care subiectul-autor își asumă unele obligații, își apropie unele drepturi, vizează o anumită apariție a sa în fața interlocutorului, a publicului, își maschează o intenție, vizează captarea bunăvoinței lectorului (a auditorului). În sfîrșit, efectele nescontate, răstălmăcitoare, care depășesc granițele condițiilor de realizare a actului și privesc actul însuși prin care textul iese de sub stăpînirea autorului său, asumîndu-și o funcționare oarecum independentă de acesta, supusă actului evocator al unor alte discursuri și resorturilor intime ale structurii. Ar fi de urmărit aici însuși modul în care s-a schimbat condiția literaturii, de la o artă a expresiei la o practică a impresiei, în sensul de impregnare a textului de urmele vocilor sau ale altor texte. Ar mai fi de discutat, pe de altă parte, diferențele intervenite în practicarea citării și a bibliografiei de la textul asumat ca literar, la cel asumat ca științific. Pentru acesta din urmă, trimiterile precise din note sau lista bibliogra-

---

[5] *Art. cit.*
[6] Idem, p. 101.
[7] André Topia, 1976, p. 132—159.
[8] Pierre Zima, 1976, p. 186—223.

Scanned with OKEN Scanner

fică[9] sînt uneori mărci diferenţiatoare, menite să-l avertizeze pe lector asupra condiţiei textului pe care îl are în faţă, să-şi asigure o reacţie adecvată din partea lectorului, să consolideze moral, ideologic, ştiinţific, cultural, persoana Autorului, să recupereze sau să consolideze în cultura europeană mitul celui creat de cărţile sale, de citatele sale memorabile. Textul ştiinţific încearcă astfel să opună rezistenţă mişcării inverse a practicii textului literar, care deja din secolul al XIX-lea (Lautréamont, Mallarmé) a cunoscut numeroase tentative de eclipsare a autorului. Aşa cum arăta J. Kristeva, deja în trecerea sa de la ideologemul simbolului la cel al semnului[10], marcată în cultura europeană de ecloziunea romanului, practica textului literar, tinzînd să se desprindă de pe fondul transcendental al simbolului, rămînînd însă expresivă[11] îşi înglobează anumite elemente menite să provoace acceptarea dublului în locul univocităţii discursului. În roman, subiectul discursului se multiplică pentru prima oară în mai mulţi indivizi (persoane), scindîndu-şi şi distribuindu-şi identitatea. Un rol important în cedarea unicului în favoarea multiplului l-a avut aşa cum a arătat M. Bahtin înglobarea în roman a figurilor discursului carnavalesc, discurs parodic şi relativizator, ambiguizant, duplicitar. Ocupîndu-se de acest aspect într-un articol privind însemnătatea şi noutatea studiilor lui Bahtin asupra romanului lui Dostoievski[12] (sau a scrierilor lui Rabelais) ca şi într-o lucrare dedicată unui roman de Antoine de la Salle[13], J. Kristeva a dezvăluit cu fineţe mecanismele prin care cultura vocalică, orală (vocile, piaţa, tîrgul) a oraşului în curs de constituire pătrunde în textul scris, ca şi spaţiul anti-normativ al carnavalului. Carnavalul e în acelaşi timp „scenă (reprezentare a unui mesaj semnificat) şi viaţă (practică a unui discurs semnificant")[14] şi romanul va absorbi din acest spaţiu carnavalesc, acele elemente care vizează distrugerea univocităţii simbolului transcedental în favoarea alterităţii. Această mişcare va cîştiga forma sa cea mai brutală în scriitura modernă, care deschide acel „spaţiu Altul, care nu e cel al comunicării (schimb al unui obiect discursiv între subiecte)" ci este „spaţiul elaborării lente, permutante, născătoare şi muritoare a gîndirii înaintea constituirii sale definitive în subiect, timp, enunţ. E spaţiul culiselor, singurul loc al jocului, fără acea rampă care consacră moartea jocului în spectacol"[15]. Metaforei jocului germinator îi e ocupsă cea a spectacolului finit, a înscenării realizate. Resursele limbajului, eliberate de tiparele pe care le impun circulaţia, comunicare pe scena socială, de constrîngerile şi ştiinţa manevrării lor în contexte potrivite, sînt lăsate să coexiste în practica textului. Acestui caz extrem de text îi corespunde un caz extrem de discurs critic: unei scrieturi o altă scriitură[16], care îşi înglobează obiectul, îl transformă, îl deformează şi reformează introducîndu-l într-un circuit, în care fiecare din el e o exersare a resurselor celui care-l precede, o anticipare a celui care urmează. Mecanismele *structurării* apar astfel dezvăluite dincolo de ecranul *structurii*.

---

[9] Pe acestea textul literar le înglobează digresiunii sau, cel mai adesea, le practică tacit. Intervine deci necesitatea studierii aluziei ca act de limbaj pentru care aflăm unele premise la Ileana Vântu, 1975, p. 747—750.

[10] J. Kristeva, 1970, p. 25—35.

[11] Idem, p. 35: „Semnul trimite la unităţi mai puţin vaste şi mai concrete decît simbolul, universalii reificate, devenite obiecte."

[12] J. Kristeva, 1969, p. 143—173.

[13] J. Kristeva, 1970.

[14] Idem, nota 12, p. 161.

[15] Id., p. 169.

[16] *Ibidem*, p. 289.

Scanned with OKEN Scanner

Problema intertextului pune în discuție astfel o întreagă tradiție a poeticii structurale, precizîndu-i limitele și condițiile autodepășirii. Analiza sistemului de opoziții și paralelisme pe care se edifică structura coerentă și convergentă a unui sens, oglindit la toate nivelele textului e denunțată ca tributară ideologemului semnului, bazat pe distincții clare și nete. Pe de altă parte, deși constituie un nivel de analiză necesar, revelarea structurii nu e suficientă, privînd textul de valoare, înțeleasă ca un raport de schimb și comunicare cu un sistem social-istoric, cu un text cultural impregnat de ideologie, care se depune întotdeauna pe linia discursului subiectului enunțător și căruia acesta nu i se poate sustrage. Iată deci, că nivelul de analiză intertextual pune accentul pe caracterul social al limbajului, ca sistem de semne specific, a cărui punere în funcție implică niște treceri, adesea lente și inobservabile, de la un tip de practică semnificantă la alta. Se pune astfel acut problema unui studiu interdisciplinar, care apropie poetica de sociolingvistică, pe terenul comun al unei teorii a discursurilor. Deja formaliștii ruși au observat felul în care sînt asimilate structurii producției artistice textele extraliterare[17] fiind supuse desigur acțiunii integrator deformatoare a funcției intertextuale. Așa este, de pildă, fenomenul asimilării de către construcția romanescă a discursului epistolar[18] sau problema integrării în schițele și momentele lui Caragiale a discursului jurnalistic. Considerarea produsului literar ca, „o întretăiere de suprafețe textuale, ca un dialog între mai multe scrieturi"[19] apare astfel ca aferentă și domeniului sociolingvisticii. Credem că actualitatea acestor probleme în poetică este legată de mutațiile produse în lingvistica actuală, ce privesc în special atenția acordată pragmaticii, deci relațiilor care se stabilesc între limbaj și subiectul enunțător, între aceste elemente și situația de enunțare, deci *instanței discursului* cu toți factorii implicați de aceasta. Un impuls substanțial a căpătat această latură a cercetărilor prin lucrările lui E. Benveniste[20]. Pe această linie de cercetare sînt resimțite azi ca limitative și nerelevante, pentru natura profundă a actului de semnificare, rezultatele semanticii structurale. Sînt simptomatice în acest sens și unele luări de poziție implicite sau explicite din lingvistica românească actuală[21]. Elaborînd o *Schiță pentru o semiotică a vorbirii*, Carmen Vlad[22] subliniază ca necesar studiul actului semiotic verbal nu doar în componenta sa sistematică, ci și în cea *comunicativ-acțională* și *comunicativ-discursivă*. Autoarea pornește de la premize asemănătoare cu cele care au produs în poetică concentrarea atenției asupra nivelului de analiză intertextual: „Cum se știe, o limbă naturală, ca sistem semiotic (semne și reguli) socialmente și istoric constituit, este anterioară individului, constrîns în felul acesta să se supună restricțiilor impuse de manipularea unui sistem, dar devenind, în același timp, *beneficiarul tuturor experiențelor discursive asimilate istoric prin limba dată*"[23] (subl. ns). Noțiunea de *rol* din sociolingvistică îi apare autoarei ca absolut necesară în elaborarea unei distincții între discursul scris și cel oral, distincție relevată, și de către alți cercetători, ca o etapă necesară în edificarea unei tipologii a discursurilor[24]. Avem în vedere și faptul că, funcția intertextuală

[17] Pierre Zima, 1976, p. 201.
[18] *Ibidem*, p. 202.
[19] J. Kristeva, 1969, p. 144.
[20] E. Benveniste, 1966, 1974.
[21] I. Coteanu, 1977; E. Vasiliu, 1977.
[22] Carmen Vlad, 1978, p. 297—311; 1978, p. 377—385.
[23] Idem, p. 301.
[24] Jenny Simonin Grumbach, 1975, p. 85—121.

Scanned with OKEN Scanner

pune problema circulației între discursuri[25], între spațiul circumscris istoric și social al vorbirii umane și cel depozitar de texte, al cărții. Însăși definirea conceptului de *text*, ca *practică semnificantă* opusă *operei* ca produs finit, implică ideea dialogării, *confruntării* între sisteme în realizarea actului concret de semnificare.

Și cercetările actuale în domeniul etnologiei și folclorului duc la revelarea unor fenomene adiacente problematicii intertextului. Astfel, studiind șezătoarea, Monica Brătulescu[26] își pune problema necesității de a detașa semnificația actului folcloric realizat, pe fondul unor circuite deschise între sistemele semiotice care intră în funcțiune, ceea ce înseamnă în fond, privirea șezătorii ca un text global (în sens de practică de semnificare) polifonic și dialogal. De fapt, nivelul de analiză intertextual caută să descopere modul în care, în spațiul limbajului comun, textul produce o transgresare a acestuia, creează o funcționare translingvistică, produce suprapuneri între diferite statuturi posibile ale subiectului care enunță și care, în interiorul-enunțului său, înglobează alteritatea, o succesiune de ceilalți, care îi sporesc anonimatul. Din punctul de vedere al practicii de semnificare ce îl fondează, un astfel de text scris, ar avea un statut asemănător cu cel al funcționării textului oral, „anonim" și „colectiv" în folclor. Aceasta datorită producerii unor masive contaminări de texte, la care creatorul popular apelează ca la un repertoriu deschis, selectabil și asumabil în funcție de realizarea unor acte folclorice concrete. Caracterul creator al unui astfel de act, de obicei sincretic, va fi judecat în raport cu gradul de prelucrare, de deformare și reconstrucție a textelor gata constituite, în sensul unor stratificări de practici de semnificare ce adesea nu mai pot fi izolate din țesătura evenimentului folcloric. Semnificația se creează astfel printr-un complicat mecanism de selectare, la care individul participă ca un depozitar al vocilor, ca un centru afectiv, etic, estetic și lingvistic al confruntării acestora. Ele își asumă un fel de mască[27], refuzînd identitatea, acceptînd dublul, mai multe roluri posibile simultan, deschizînd scena jocului, a semnificării sustrasă sensului finit. Și aici textul se relevă pe sine ca o practică nu *în*, ci *traversînd* limbajul[28]. Descrierea faptelor de mai sus, poate fi nuanțată dacă luăm în considerare raporturile dintre obiectul finit și facerea obiectului în procesul creației folclorice ca și cele dintre creatorul și executantul actului folcloric, analizate din perspectiva pragmaticii de Sanda Golopenția-Eretescu[29]. Deschiderea către activitatea de structurare, de generare (nu în sens transformațional), pe care o implică nivelul de analiză intertextual, explică abundența cercetărilor din poetica actuală, consacrate relațiilor *intratextuale* și *metatextuale*, care mimează în interiorul textului relații între texte. Aceste raporturi ridică între altele problema operei fragmentale[30], ca un subiect de meditație integrat problematicii intertextului implicînd raportul dintre funcția dispersatoare a ruperii intertextului și gradul de coerență a textului, studiul relațiilor anaforice, esențial pentru a arăta modul în care lanțul discursului se deschide în volum, lăsînd să pătrundă în text vocea textelor absente. Problema se complică în textele intens citaționale, textele palimpsest, în care stratificările fragmentului

---

[25] „In interiorul rețelei discursive a producerii sociale a sensului, un tip de discurs nu-și definește locul decît ca *decalaj* prin raport cu alte tipuri de discursuri". Cf. Eliseo Véron, 1978, p. 72.

[26] Comunicare ținută la colocviul filmului folcloric, iulie, 1978, Timișoara.

[27] Despre statutul măștii, cf. J. Kristeva, 1976, p. 165.

[28] J. Kristeva, 1969, p. 63.

[29] Sanda Golopenția-Eretescu, 1977, p. 15—29; în special p. 22 și 23—24.

[30] Vezi sugestiile lui J. L. Galay, 1977, p. 337—367.

Scanned with OKEN Scanner

se adaugă sau mai bine zis se intersectează cu stratificarea fragmentelor în text. Un caz interesant în literatura română pentru studiul unui astfel de tip de text îl constituie *Pseudokynegheticos* de Al. Odobescu. Deoarece acest text va face obiectul unei analize viitoare, voi arăta doar că, de la început scrierea lui Odobescu se declară ca pornind de la un alt text (antetext), în raport cu care se afirmă ca falsă, deci își declară acea alteritate în identitate (raport de independență relativă), specifică intertextului (care își dezvăluie aici aproape întregul domeniu de acțiune). În plus procedeele retoricii clasice sînt folosite abundent în această operă, debordînd însă, adesea, principiile cărora le sînt aservite și producînd fisuri repetate în text, accesibile intertextului. Producînd o artificializare a literaturii, retorica a dezvăluit însă — așa cum se vede și în *Pseudokynegheticos* — și mecanismele ei, în special cele legate de existența ei prin limbaj. Această revelare a mecanismelor creării textului îi e comună cu funcția intertextului, căruia, în mod paradoxal, prin recomandarea de a urma norme, modele, scheme, depozitate în texte dintr-o epocă în alta, i-a favorizat manifestarea. Dealtfel în *elocutio*, se recomandau nu doar procedeele de a manevra adecvat lanțurile în situații date ci și utilizarea unor licențe, a barbarolexiei (introducerea de cuvinte străine într-un text latin) a glosei (uneori și alegoria a funcționat ca o glosă în text), a umpluturii[31]. Aceste procedee au favorizat contaminări de texte, care, așa cum se vede și în *Pseudokynegheticos*, atunci cînd sînt folosite abundent, duc la revelarea dincolo de normă a anti-normei, la o tensiune între o scriitură de tip clasic și alta de tip baroc. Aceasta din urmă exploatează intens tatuajul textelor, jocul de cuvinte, acrostihul, anagrama[32]. Este vorba deci, de acele procedee care acționează la nivelul semnificantului, relativînd univocitatea sensului, omogenitatea textului sub raportul semnificației. Studiul anagramelor și al paragramelor constituie dealtfel un argument hotărîtor pentru teoria intertextului. Studiind funcțiile discursului poetic, a cărui „complementaritate constitutivă" e alcătuită de „coexistența indivizibilă a legii și a distrugerii sale"[33]. J. Kristeva arată în consens cu demersul întreprins de Karlheinz Stierle, pentru a defini identitatea discursului liric[34], că textul literar se inserează în ansamblul textelor ca o scriitură replică a unei alteia (a altor texte)[35]. Actul lecturii va avea astfel de urmărit, în simultaneitate, într-o secvență, „actul reminiscenței (evocare a unei alte scrieturi) și actul somației (transformarea acestei scrieturi)"[36].

Spionarea urmelor unui alt text ascuns (cuvînt) sub text de data aceasta prezent în mod tacit, o făcea și Saussure, atunci cînd, studiind legile aliterației în versul saturnian, sau ritualul obsesiv al reproducerii numelui sacru în poezia vedică, avea să descopere un cuvînt-temă, preexistent textului, un cuvînt de imitat, dislocat fonetic pe un spațiu restrîns (anagramă) sau mai larg (paragramă). Acest cuvînt-temă, numit *hypogramme*, *anagramme*, avea, după Saus-

---

[31] P.Zumthor, 1975, p. 103 și p. 105.
[32] Idem, p. 98.
[33] J. Kristeva, 1969, p. 179.
[34] K. Stierle, 1937, p. 422—41. Identitatea unui discurs, arată autorul, e întotdeauna mediată de relațiile semiotice ale textului. Ea apare ca un raport cu anumite scheme discursive preexistente, care se întind dincolo de discursul individual și concret și care sînt capabile, ca scheme ale lumii simbolice să orienteze atît producerea cît și receptarea discursurilor (p. 426). Toate aceste scheme elementare pot constitui scheme de referință pentru transgresiunea lirică, discursul liric fiind un antidiscurs în căutare permanentă și conflictuală a identității sale (p. 431).
[35] J. Kristeva, 1969, p. 181.
[36] *Ibidem*, p. 182.

Scanned with OKEN Scanner

sure, rolul de a sublinia un nume, un cuvînt, străduindu-se să — „repete silabele, dîndu-i astfel un mod de existenţă secund, factice, adăugat ca să spunem aşa, originalului cuvîntului“[37]. Se deschide aici acea scenă a semnificării evocată de Mallarmé, scenă în care identitatea textului e contestată, relativizată, semnul e risipit, opusă scenei reale a textului care maschează procesul semnalîndu-i prezenţa însă. Dealtfel sensul cuvîntului *hypogramme*, aşa cum ni-l indică Starobinski, era acela de a face aluzie, de a reproduce în scris, de a sublinia cu ajutorul fardului trăsăturile unei feţe. Studiul asupra acestui aspect al discursului poetic avea să-l conducă pe fondatorul lingvisticii structurale să recunoască faptul că „simbolurile (inclusiv cuvintele unei limbi) odată deversate în masa socială, prin punerea lor în circulaţie îşi relativizează identitatea“[38]. În studiul anagramelor se pare că Saussure a avut predecesori numeroşi, aşa cum ne arată Adrian Rogoz într-un recent articol, în care semnalează că Theocrit (315—250 î.e.n.) dă cea mai veche definiţie a paragramei: „o voce care se ascunde“[39]. Oricum însă, Saussure este cel care a relevat amplitudinea fenomenului şi a sugerat o cale nouă de abordare a discursului poetic. Credem că nu exagerăm dacă afirmăm că întreaga teorie a scriiturii, a diseminării gramului în text, a operei descentrate, devenite joc combinatoriu (J. Derrida), şi în cele din urmă însăşi problematica intertextului şi-au găsit un sprijin de bază în cercetările lui Saussure asupra „cuvintelor sub cuvinte“, cum în mod sugestiv şi-a intitulat cartea dedicată studiului anagramelor la Saussure, J. Starobinski. Cuvîntul dislocat în fonemele sale, purtîndu-şi urmele de-a lungul întregului text, ţine de acea mişcare de traversare a *feno-textului* de către *geno-text*[40] pe care Kristeva o consideră specifică pentru trans-punerea structurii, înscenată de intertext: textul ca mască ce ascunde şi relevă, interpunînd între lume şi lector ecranul ficţiunii (G. Genette) pe care subiectul vorbitor îşi joacă identitatea. Masca discursivă pe care se arborează textul pare legată de una din condiţiile textului pe care poetica a pus-o întotdeauna în centrul atenţiei sale: problema *verosimilităţii*. *Poetica* lui Aristotel o ridica la rang de principiu. „Trebuie să preferăm întîmplările imposibile care par adevărate, celor posibile, dar de necrezut“[41]. În teoria intertextului problema verosimilului pare ca strîns legată de un raport între discursuri. Verosimilul e „un raport cu un discurs al cărui mod de a mima un adevăr obiectiv (faire semblant) e recunoscut, admis, instituţionalizat“[42] — arată J. Kristeva. Această problemă de poetică nu îşi poate astfel afla rezolvarea în afara conexiunilor interdiscursive care se produc prin traversarea unui text de alte texte. Relaţiile de simbolizare prin care textul se creează, înglobează aşadar şi „această proiectare a unui discurs pe un altul, care îi serveşte de oglindă şi cu care se identifică dincolo de diferenţe“[43]. Scena reprezentării se modifică de la un discurs la altul, întocmai ca în tehnica oglinzii, pe care o analizează Foucault în tradiţia picturii olandeze. Aceste oglinzi „repetau ceea ce era o dată dat în tablou, dar în interiorul unui spaţiu ireal, modificat, îngustat, curbat. Se vedea aici acelaşi lucru ca în prima instanţă a tabloului descompus şi recompus după o altă lege“.

---

37 J. Starobinski, 1971, p. 31, citîndu-l pe F. de Saussure, ms. fr. 3965.
38 Idem, p. 16—19.
39 I. Rogoz, 1978, p. 44.
40 J. Kristeva, 1969, p. 284—286.
41 Aristotel, 1957, p. 82.
42 J. Kristeva, 1969, p. 211.
43 *Ibidem*, p. 212.

Scanned with OKEN Scanner

O altă problemă de poetică și teorie literară mult controversată, problema genurilor literare, se află în legătură cu domeniul intertextului, atît prin faptul că textul se construiește și în raport cu anumite norme, motive, scheme ale genului, pe care le asimilează supunîndu-le unui decalaj necesar, cît și prin valorificarea în poetica actuală a noțiunii de *mod*, așa cum apărea ea la Platon și Aristotel[44]. Într-un recent studiu G. Genette arată că aceștia clasificau textele după modul de enunțare, avînd în vedere deci „nivelul lingvistic al textelor, comun cu alte tipuri de discursuri". Modurile erau așadar, categorii aparținînd, cum se exprimă Genette, unei „antropologii a expresiei verbale" spre deosebire de genuri care „aparțin nivelului estetic al literaturii, comun cu alte arte"[45]. Relația între mod și gen e complexă, nefiind una de simplă includere[46]. Luarea în considerare a modurilor deschide din nou poetica către cîmpul discursurilor.

Am încercat să arătăm în cele de mai sus modul în care nivelul intertextului articulează un cîmp de cercetare pluridisciplinar, în consens cu evoluția actuală a poeticii către o teorie a discursurilor (vizînd între altele reînvierea țelurilor inițiale ale retoricii) și cu orientarea lingvisticii spre studierea limbajului în acțiune, adică a procesului prin care cel ce enunță își asumă raporturile sale cu ceea ce enunță, cu lumea și cu ceilalți, în măsura în care aceștia au fost sau vor fi subiecți-enunțători. În măsura însă în care nici o formă de discurs nu este pură, nu se poate sustrage relațiilor interdiscursive, se pune întrebarea dacă analiza de text nu va trebui să se limiteze la a dezvălui și a activa prin practica sa, locurile în care convergențele acestea se produc și se anihilează.

O... 1978.

[44] M. Foucault, 1966, p. 50.
[45] G. Genette, 1977, p. 418.
[46] Idem, p. 421.

Scanned with OKEN Scanner

O altă problemă de poetică și teorie literară mult controversată, problema genurilor literare, se află în legătură cu domeniul intertextului, atît prin faptul că textul se construiește și în raport cu anumite norme, motive, scheme ale genului, pe care le asimilează supunîndu-le unui decalaj necesar, cît și prin valorificarea în poetica actuală a noțiunii de *mod*, așa cum apărea ea la Platon și Aristotel[44]. Într-un recent studiu G. Genette arată că aceștia clasificau textele după modul de enunțare, avînd în vedere deci „nivelul lingvistic al textelor, comun cu alte tipuri de discursuri". Modurile erau așadar, categorii aparținînd, cum se exprimă Genette, unei „antropologii a expresiei verbale" spre deosebire de genuri care „aparțin nivelului estetic al literaturii, comun cu alte arte"[45]. Relația între mod și gen e complexă, nefiind una de simplă includere[46]. Luarea în considerare a modurilor deschide din nou poetica către cîmpul discursurilor.

Am încercat să arătăm în cele de mai sus modul în care nivelul intertextului articulează un cîmp de cercetare pluridisciplinar, în consens cu evoluția actuală a poeticii către o teorie a discursurilor (vizînd între altele reînvierea țelurilor inițiale ale retoricii) și cu orientarea lingvisticii spre studierea limbajului în acțiune, adică a procesului prin care cel ce enunță își asumă raporturile sale cu ceea ce enunță, cu lumea și cu ceilalți, în măsura în care aceștia au fost sau vor fi subiecți-enunțători. În măsura însă în care nici o formă de discurs nu este pură, nu se poate sustrage relațiilor interdiscursive, se pune întrebarea dacă analiza de text nu va trebui să se limiteze la a dezvălui și a activa prin practica sa, locurile în care convergențele acestea se produc și se anihilează.

Oct. 1978.

---

[44] M. Foucault, 1966, p. 50.
[45] G. Genette, 1977, p. 418.
[46] Idem, p. 421.

Scanned with OKEN Scanner

Pia Teodorescu Brînzeu
(Universitatea din Timişoara)

PROTEST ŞI EVAZIUNE ÎN POEZIA GENERAŢIEI BEAT

Privită din perspectiva prezentului, poezia americană, a anilor '50 apare mult mai complexă decît a fost în stricta ei contemporaneitate cînd s-a conturat ca o poezie de reacţie împotriva conservatorismului social-politic şi a preceptelor impersonale ale lui T.S. Eliot. Poeţii activi după cel de-al doilea război mondial au luptat să reafirme importanţa socială a poeziei pe care au investit-o cu valenţe critice multiple. În cazul unora dintre ei, şi poeţii generaţiei Beat oferă exemplul cel mai elocvent, revolta împotriva spiritului burghez a avut o violenţă contestatară necunoscută pînă atunci. Conştiinţe profund implicate în problemele cele mai dificile ale contemporaneităţii lor, poeţii Beat au fost poeţi ai revoltei deschise şi aparţinînd unei promoţii dinamice şi protestatare, şi-au făcut un ideal poetic din demascarea lucidă a lumii. Desigur că revolta lor nu a fost nouă. Scriitori ca John Dos Passos, Th. Wolfe, Carson Mc Cullers sau N. Mailer au obişnuit cititorii cu aspectele tragice ale societăţii americane pe care le-au expus în operele lor. Neobişnuită a fost însă furia cu care au condamnat toate valorile tradiţionale ca false şi violenţa cu care au încercat să înlocuiască ordinea şi disciplina unei societăţi tehnocratice cu dezordinea boemă şi refugiul în drog, nesupunîndu-se nici unui tabu politic sau moral. De fapt, dorinţa lor acută de a scăpa de tradiţionalismul formelor de viaţă şi de a trăi prin instinct mai degrabă decît prin raţiune a fost generată de fundalul social agitat al anilor '50, o perioadă asemănătoare cu anii de după primul război mondial care a dat generaţia pierdută a lui E. Hemingway şi F. Scott Fitzgerald. De data aceasta însă noua generaţie s-a grupat în jurul poetului A. Ginsberg şi a poetului-romancier J. Kerouac cînd aceştia s-au stabilit la San Francisco şi au format împreună cu W. S. Burroughs nucleul spiritual al mişcării, atrăgînd prin personalitatea lor cu totul şi cu totul ieşită din comun alţi poeţi rătăcitori ca G. Carso, G. Snyder, Ph. Lamantia, K. Rexvoth şi alţii. Poezia lor a avut o largă răspîndire şi a fost receptată cu interes. Ea a oferit perspectiva unei drame reprezentative pentru tineretul american postbelic care trăia acea spaimă a conştiinţei individuale ce simte că are o traiectorie comportamentală diferită de cea a societăţii, deviată de o interacţiune din ce în ce mai defectuoasă cu mediul. Schema cibernetică a acestei interacţiuni va încerca, în cele ce urmează, să puncteze şi să explice anumite elemente comune şi reprezentative pentru poeţii generaţiei Beat, care au atras atenţia opiniei publice şi au influenţat într-o mare măsură formarea concepţiilor şi a atitudinilor tineretului american.

Societatea umană, ca supra-sistem, îşi are propriile sale coordonate de definiţie, propria sa traiectorie comportamentală şi propria sa finalitate. Individul, în calitatea sa de element component, este obligat în mod logic să-şi

Scanned with OKEN Scanner

supună comportamentul ansamblului din care face parte, aceasta fiind o cerință obiectivă a însăși integrării și echilibrării sale ca sistem. În cazul în care se ajunge la un refuz, ca acela practicat de poeții Beat, individul este un înstrăinat care nu-și găsește locul și nu se poate adapta condițiilor mediului social. Comportamentul său este astfel rezultatul unui continuu schimb informațional cu mediul (Fig. 1) și analiza comportamentului său, în ultimă instanță, nu e altceva decît dezvăluirea în fiecare moment a conținutului și semnificației comunicației sale cu tot ceea ce îl înconjoară și cu sine însuși.

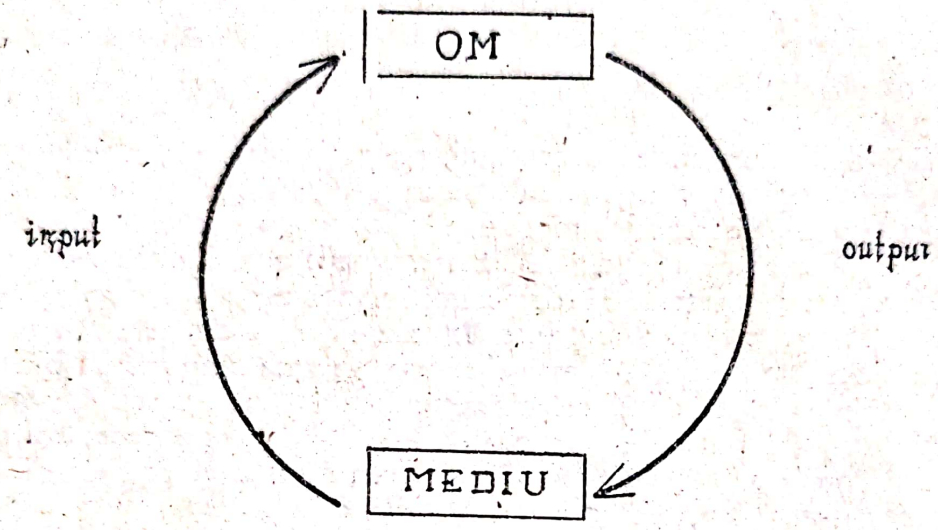


Fig. 1

Omul, fiind un sistem cibernetic deschis, primește în permanență semnale din mediul extern (inputuri) din care extrage o anumită cantitate de informație și o utilizează pentru a stabili și determina traiectoria sa comportamentală, deci semnalele de ieșire (outputuri). Prelucrarea informației se face conform modelului din Figura 2.

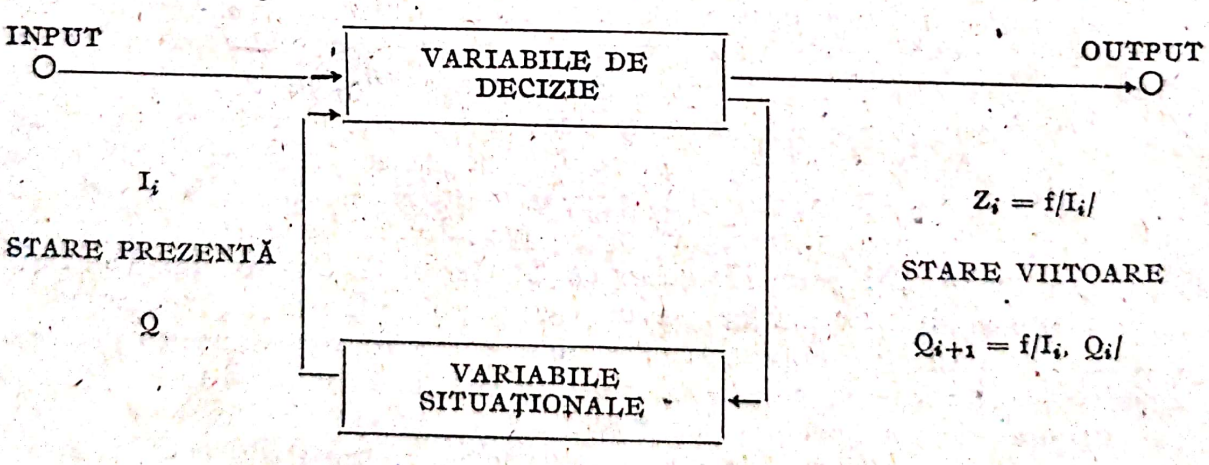


Fig. 2

I_i reprezintă informația pe care sistemul o obține sau o ia dintr-o mulțime I la momentul i, iar Z este reacția de răspuns a sistemului care este în funcție de valoarea de intrare. Sistemul dispune de asemenea de variabile situaționale, adică de o memorie în care se stochează toate situațiile prin care a trecut sistemul în cursul existenței sale pînă la momentul i. Variabilele de decizie, care determină outputurile sistemului, depind de:

Scanned with OKEN Scanner

a. *imaginea* pe care şi-o face sistemul despre mediul ambiant şi locul său în el. Aceasta este în funcţie de experienţa, datele şi cunoştinţele pe care sistemul le-a acumulat în decursul existenţei şi le-a stocat în memoria sa şi determină, în fiecare moment, gradul său de competenţă în abordarea şi dezvoltarea sarcinilor;

b. *scopul* pe care-l urmăreşte la un moment dat şi care variază de-a lungul timpului, dar care în ultimă instanţă urmăreşte o stare de echilibru optimă; şi, în fine, de

c. *planul de acţiune* care include succesiunea de operaţii prin care se obţine efectul adaptativ scontat. În cadrul acestui plan se stabileşte în fiecare moment care este operaţia adecvată ce trebuie întreprinsă în funcţie de rezultatele obţinute şi ce trebuie făcut în cazul unei erori. Comportamentul individului nu poate fi redus doar la ansamblul reacţiilor de răspuns aşa cum preconizau modelele de tip behaviorist, ci presupune un ansamblu de procese de prelucrare a informaţiei, alegerea unor mijloace adecvate obiectivului stabilit, obţinerea şi evaluarea unui rezultat, posibilitatea de autocorectare şi reglare. De aceea informaţia extrasă din mediu se corelează în permanenţă cu informaţia stocată în memorie conform schemei din Figura 3:

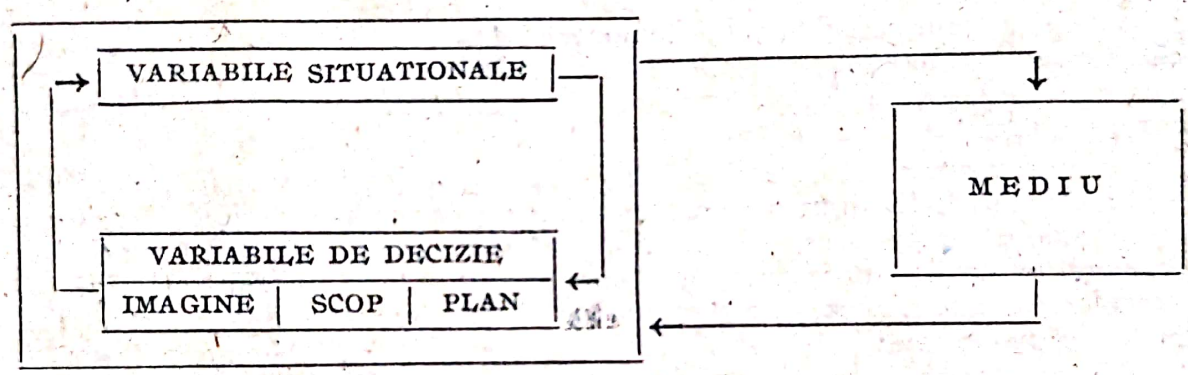


Fig. 3

Generaţia poeţilor Beat reprezintă un caz aparte al interacţiunii individului cu mediul. Prin refuzul valorilor tradiţionale care se obţin din societate, familie şi şcoli, ei şi-au blocat imputurile informaţionale şi şi-au redus astfel interacţiunea cu mediul ambiant. Aceasta a avut un rol perturbator şi asupra structurii interne a sistemului, alternînd variabilele sale situaţionale şi decizionale şi ducînd, în ultimă instanţă, la dereglarea valorilor de ieşire care s-au redus la o atitudine evazivă de refuz şi izolare, fără soluţionări concrete.

Cel mai înverşunat denunţător al realităţilor sociale este A. Ginsberg, autorul poeziei „Howl", manifestul poetic al mişcării Beat. În versuri lungi, monotone, cu o constanţă asigurată de un ritm preluat din versurile rituale indiene, Ginsberg descrie decorul apăsător, cvasi-halucinant, al Americii stresante cu „apartamentele ei robot" şi „suburbiile oarbe", cu „industriile demonice" şi „azilurile de nebuni invincibile". El deplînge soarta minţilor celor mai înţelepte care mor dezgolite şi nebune sau se tîrăsc prin cartierele negrilor în căutare de droguri şi acuză folosind cuvinte dure, obscene, a căror indecenţă a şocat publicul şi l-a adus în faţa instanţei. Acelaşi ton îl foloseşte şi în celelalte poezii, ca „America", „Sunflower Sutra", „Kaddish", sau în eseul „Poetry, Violence, and the Trembling Lambs", ridicîndu-se împotriva Americii căreia i-a dat totul şi nu l-a ajutat să ajungă nimic, unde bibliotecile sînt pline de lacrimi deşi prunii înfloresc, unde nimeni nu ştie ce va urma căci toată ţara

Scanned with OKEN Scanner

se prăbuşeşte într-un colaps nervos. Domneşte teroarea şi violenţa şi întreaga istorie conspiră să impună oamenilor o conştiinţă mecanică, exterminînd toate manifestările lor umane.

Şi ceilalţi poeţi Beat s-au alăturat lui Ginsberg în atacul zgomotos formulat împotriva societăţii super-organizate şi tehnocrate, care produce în serie individul conformist, corupt şi ipocrit, mînat de interese şi handicapat de convenţii, înfricoşat de tot ce ar putea însemna generozitate şi originalitate creatoare. Şi ei au o acută conştiinţă a locului în care sînt sortiţi să trăiască, în care războiul inuman înfloreşte şi un om este zilnic condamnat pentru crimă. Oriunde merg sînt pe acelaşi tărîm al morţii, în acelaşi iad al bombei atomice:

„America, tu fierbi,
Cazanul clocoteşte,
Carnea e rănită,
Ochii împuşcaţi."

(J. Wieners, „Un poem pentru pictori")

în poezia „Overpopulation", L. Ferlinghetti simte şi el că nu poate înţelege; că războiul s-a terminat şi totuşi soldaţii mărşăluiesc prin oraş, că animalele sînt mai puţin crude decît oamenii şi că moartea nu poate fi un răspuns la toate problemele.

Aceste inputuri pe care tinerii le primesc în orice moment îi deviază tot mai mult, aducîndu-i într-o stare de nelinişte şi anxietate maximă. Tensiunile emoţionale sînt excesiv de oscilante şi dezvoltarea afectivă blocată. Părinţii sînt renegaţi, prietenii părăsiţi, căci omul modern aruncat în vîrtejul societăţii superindustrializate nu mai poate comunica. G. Snyder este un însingurat: „Ieri mi-am căutat prietenii şi familia. Toţi erau plecaţi." /-old Mountain Poems /. G. Corso se întreabă şi el, părăsit: „Unde îmi sînt fraţii şi surorile?". Toţi oamenii trebuie puşi la îndoială, căci ei nu aşteaptă decît să mori ca să facă nasturi din casele tale / „The Mad Yack" /. Dragostea este redusă la o pură plăcere fizică şi libertinajul, şocant pentru generaţia precedentă, este o dramatică dovadă a devierii de la standardurile moralei convenţionale.

Imaginea pe care poeţii Beat şi-o fac despre sine este dramatică. Societatea reduce omul la o maşină, făcîndu-i reacţiile inutile şi neputincioase. G. Corso, „copilul teribil" al mişcării, cel care a declarat public că nu-şi piaptănă părul niciodată şi care şi-a petrecut o mare parte din tinereţe în aziluri şi închisori, vede omul izolat, lipsit de forţă şi putere de convingere. Este o entitate solitară, închisă în sine, care nu se întîlneşte niciodată cu o altă entitate, ci trece pe lîngă ea:

„Mă trezesc acum că sînt lipsit de putere
Împiedicîndu-mă înapoi spre băieţii neputincioşi din tinereţea mea."

(„Power")

Aceeaşi izolare se reflectă şi în limbajul lor, rupt, trunchiat, caracterizat prin elipse şi solipsisme, cu elemente de slang în permanentă schimbare care disimulează şi ascund pentru că nu sînt înţelese de toată lumea. Uneori cuvintele se repetă pînă la saturaţie, veşnic aceleaşi, încorporate în structuri gramaticale neschimbate.

Scanned with OKEN Scanner

Aceste perturbări care se observă atît la valorile de intrare cît și la variabilele situaționale, au desigur importante repercusiuni și asupra variabilelor de decizie. Tinerii beatnici nu mai urmăresc să facă o carieră profesionaă sau politică și renunță la studiile academice, părăsind universitățile și colegiile fără a-și lua un titlu. Ei se izolează tot mai mult, rătăcind din loc în loc sau oprindu-se la grupuri reunite numai pentru a protesta prin pasivitatea și murdăria lor sau pentru a consuma dragoste și droguri împreună. A. Ginsberg, W. S. Burroughs, G. Corso și majoritatea celorlalți poeți declară deschis că ei caută un refugiu într-o lume iluzorie și artificială, adorînd primitivismul, filozofia irațională, doctrinele mistice, proslăvind instinctele și consumul de droguri și alcool. A. Ginsberg merge pînă acolo încît cere să se legalizeze ca drept constituțional consumul de droguri, deși le recunoaște nocivitatea. El admite, ca și ceilalți poeți, că drogurile permit explorări ale subconștientului care nu poate fi sondat altcumva, extinzînd zona posibilităților de inspirație poetică. Totuși, cel care caută droguri înnebunit de obișnuință, înșeală, fură și își trădează prietenii, este ca un cîine turbat care nu poate decît să muște, deși în momentul în care l-a obținut devine „o reptilă ce hibernează". Declarația lui W. S. Burroughs asupra traiului pe care-l ducea la Tangier dovedește gradul de invaliditate socială pe care l-a atins: „Niciodată nu mi-am orînduit sau curățat camera. Cutiile goale de fiole și gunoiul se strîngea pînă în tavan. Lumina și apa erau de mult întrerupte pentru că nu au fost plătite. Nu făceam absolut nimic. Puteam să mă uit la vîrful pantofilor mei timp de opt ore. Eram îndemnat la acțiune numai în momentul în care efectul drogului se termina."

Dar încercarea lor de a scăpa de viața cotidiană eșuează și ei rămîn străini și singuri. Cei care sînt deviați tot mai mult, prin procesul de feed-back pozitiv, se pierd în nebunia desfrîului și a halucinogenelor. Ceilalți încearcă salvarea prin singura șansă care le-a rămas, opera de artă. Este singura formă de output care încearcă să solidarizeze și să activizeze tinerii într-un protest vehement ce trebuie să atragă atenția unei lumi întregi. Scrisă pentru a fi decodificată într-un proces de receptare public, deci prin excelență orală, poezia a fost scoasă din cărțile de lectură care o reduceau la tăcere și a devenit o poezie a străzii, un mesaj adresat direct publicului fără intermediul hîrtiei tipărite. Kenneth Rexroth mărturisește că era o experiență unică să vezi un public de cîteva sute de persoane electrizat la citirea unei poezii, aplaudînd, scandînd, și repetînd în cor după poet. Și deși nu au reușit să schimbe lucrurile, cel puțin au atras atenția publicului care de atunci a început să se întrebe în mod repetat „Ce e greșit?"

Scanned with OKEN Scanner

Adriana Gorăscu
(Institutul de etnologie și
dialectologie, București)

ACT CREATIV ȘI ACT VITAL LA DINO BUZZATI: MODELUL STATIC SAU LIMITA SEMANTISMULUI

A crea este un caz particular de *a face*, deci de a exista.

În sistemul semantic[1] al activității, actul creativ are o situație în același timp similară și diferită de toate celelalte acte, face parte dintre ele și le depășește, instituind un metasemantism și integrîndu-se totodată în semantismul intern al existenței. Și nu numai instituie un meta-semantism suprapus celui existențial; scopul său, funcția sa fundamentală, este tocmai a interoga sistemul global al existenței pentru a-i găsi limitele și pentru a-i atinge incompatibilitatea internă, antinomică; obiectul contemplării estetice este izolat[2] și propus examinării numai pentru a-l integra mai complet în toate sistemele de semnificații la care virtual participă, pentru a-i extrage toate sugestiile (lăsate de obicei la o parte în favoarea sensurilor — a conexiunilor — impuse de uzul pragmatic) și pentru a duce la limită complexul de sensuri astfel pus în lumină, pînă la acea limită unde i se revelează non-funcționalitatea și unde apare iremediabila nostalgie către o unitate niciodată atinsă[3]. Exacerbînd deci semantismul implicit al actelor vitale și încercînd să-l epuizeze, arta și-l face în același timp obiect[4], punîndu-l sub semnul întrebării și reclamînd astfel o reevaluare a sa, o opțiune radicală fie pentru abolirea lui (ca fiind precar, incapabil să ne satisfacă pe deplin), fie pentru menținerea lui îndîrjită, în pofida oricărei evidențe (un fel de rebeliune încăpățînată împotriva condiției umane antinomice) — fie pentru acceptarea resemnată a comprehensibilității limitate, singura la care avem acces. Conform acestei opțiuni, arta își va fi suficientă, sau va tinde către transcendență, sau se va mulțumi cu un fel de transcendență laterală, umilă, în care gestul cotidian nu rîvnește la alt sens decît cel funcțional, care-l leagă de celelalte gesturi, nu mai puțin obișnuite. Act vital privilegiat, actul creativ va marca opțiunea existențială fundamentală a autorului său.

---

[1] Orice complex de elemente între care există o corespondență regulată, actualizată într-un mod oarecare, poate fi considerat un „sistem semantic". Din acest punct de vedere, și practica, chiar sub aspectul său pur material, comportamentist, este un sistem semantic. Trebuie însă făcută distincția între sisteme de acest tip, în care fiecare element este într-o legătură determinată cu orice alt element — și sisteme cuprinzînd serii distincte de elemente, puse în corespondență exclusiv de la o serie la alta, nu în interiorul aceleiași categorii.

[2] Cf. Tudor Vianu, 1968, asupra problemei izolării ca moment constitutiv al operei de artă.

[3] Cf. și Roland Barthes, 1963.

[4] Acesta este meta-semantismul de care vorbeam, și nu, evident, conceptul clasic de *mimesis*, care nu instituie decît un semantism de același tip cu cel existențial, deci o relație semnificant-semnificat (sau, mai riguros: semnificant-semnificant-semnificat, deci, cel mult, un semantism de gradul doi); arta însă, pe lîngă funcția sa mimetică (ar mai fi de discutat și asupra mimetismului inclus în construcțiile prin excelență în ficțiune), deci pur semantică, pune problema semantismului însuși.

Scanned with OKEN Scanner

E interesant deci să încercăm a extrage, din opera unui artist al cărui subiect predilect este tocmai acesta (efortul exasperat al omului pentru a da sens existenței sale), ars poetica implicită, pentru a verifica astfel gradul de sinceritate, de durabilitate și de extindere al acestei aspirații.

*

Am încercat să inducem, din aparența multiformă a operei, sistemul spiritual care a generat-o și care va fi, poate, în măsură să-i explice atît culmile cît și semnele de oboseală, și să trăsăm legăturile între momente creative separate, la prima vedere, de răsturnări radicale (mă gîndesc la romanul *Un amore*, apărut în 1963 și primit de critică cu o stupoare amestecată cu felicitări convenționale pentru „curajul" de a ieși dintr-o „etichetă a sa", dintr-o „definiție a sa", și de a scrie o carte erotică și directă).

Într-adevăr, opera lui Dino Buzzati are o coeziune internă foarte strînsă, organizată pe linii de forță care acționează în interiorul materiei operei, cît și în modul de concepere a operei înseși.

Lumea buzzatiană e așezată sub semnele tutelare ale infinitului și ale morții. Clipa în care individul devine conștient de această contradicție, care este însăși a existenței noastre, este clipa în care devine conștient de sine însuși, în care se delimitează de lumea din jur și încearcă să găsească un sens propriei vieți, un sens cu care să se identifice și în care să-și situeze personalitatea, un sens care să constituie, față de sine însuși, rațiunea de a trăi, de a accepta deci circumstanțele străine și, pentru individ, întîmplătoare, impuse de soartă. Este momentul declanșării efortului disperat de a trăi în loc să fie trăit, de a alege în loc să fie ales, de a accepta condițiile existenței cu condiția acceptării condițiilor proprii. Și nu e necesar ca ontogenia să repete filogenia, ca această revelație să aibă loc în viața fiecărui individ în parte; a fost deajuns o străfulgerare în trecutul nostru colectiv pentru a ne face conștienți de existența noastră distinctă și pentru a perpetua această conștiință fără a ne mai putea elibera de ea. „Omul e totdeauna în prada propriilor adevăruri. Odată cunoscute, nu se mai poate desprinde ele"[5], nici cu prețul de a fi pe veci nefericit.

Nu înseamnă că eroii buzzatieni ar fi, cu toții, filozofi în luptă absurdă cu destinul. Lupta e dusă nu de oameni, ci de Om. Eroii tragici ai lui Buzzati (să ne gîndim la un Giovanni Drogo din *Il deserto dei Tartari*, la principele din *Sette messaggeri*, la Antonio Dorigo din *Un amore* — care, în ciuda aparenței de literatură facilă, este tot o dramă existențială) sînt, de cele mai multe ori, ființe ingenue, deseori foarte tineri și lipsiți de griji. Cu toate acestea, îi găsim încă de la început angajați într-o luptă inegală, moștenită cu sîngele și cu suflarea; fără să-și dea seama, orbește, au ajuns să se măsoare cu infinitul și încearcă să-l supună găsind un algoritm pentru a-l rezuma, pentru a-l strînge sub o siglă concretă și a-l introduce astfel în timpul finit al existenței lor, dînd astfel acesteia o semnificație. Ei așteaptă sau măcar visează Evenimentul, fapta glorioasă sau întîmplarea uluitoare în care să se simtă trăind pe deplin, în care să se recunoască în sfîrșit pe ei înșiși, în care să găsească rațiunea vieții lor, care pînă în acel moment nu le-a adus altceva decît incidente indiferente, străine, goale de sens. Și cred cu candoare în posibilitatea împlinirii visului lor, pentru că i-au împrumutat aparența unei

[5] Albert Camus.

Scanned with OKEN Scanner

întîmplări concrete, din seria singurelor pe care le pot imagina dar cu care totuşi nu se mulţumesc niciodată; ei doresc *altceva*, care să închidă seria infinită a lucrurilor obişnuite şi lipsite de sens, justificîndu-se unul pe altul fără să atingă vreodată justificarea totală, globală; *altceva* care să-şi conţină, în sfîrşit, propriul sens şi care să restituie, în acelaşi timp, sensul tuturor celorlalte lucruri trăite fără a şti de ce (ca lupta cu fantasmele care justifică viaţa banală a „burghezului vrăjit", în *Il borghese stregato*); *altceva* care să concentreze în sine şi esenţa a tot ce a rămas în afara vieţii cheltuite în aşteptarea graţiei; *altceva* care să fie de fapt graţia, şi care este închipuit sub un aspect concret sau altul numai din incapacitatea fiinţei omeneşti de a imagina ceva diferit de ceea ce constituie existenţa, dar care se va destrăma în însuşi momentul actualizării sale, pentru că actualizîndu-se intră în seria lucrurilor existente şi încetează de a fi *altceva*.

E deci o aşteptare goală, o speranţă absurdă, infirmată de chiar evenimentul care ar confirma-o. Chiar fără a fi conştienţi de asta, eroii buzzatieni angajaţi într-o astfel de aşteptare par a intui pericolul de a fi dezamăgiţi de Clipa Supremă şi rămîn deoparte, pentru a nu le fi negată singura speranţă. Se căiesc apoi, prefăcîndu-se faţă de ei înşişi a nu fi acţionat din teamă, dintr-o ruşinoasă laşitate; adevărul stă însă în viclenia subconştientă de a-şi salva aşteptarea, căreia i s-a adăugat confirmarea ocaziei pierdute şi astfel verificate ca reală şi putînd oricînd reveni: „... conviene assaporare quella meravigliosa specie di desiderio che è il desiderio sicuro di essere appagato ma non ancora praticamente soddisfatto, l'attesa insomna che non ha più timori e dubbi e che rappresenta probabilmente l'unica forma di felicità concessa all'uomo"[6], mărturiseşte personajul unei povestiri, întîrziind la nesfîrşit să descifreze ce e scris pe un petec de hîrtie care se crede că ar conţine ceva din frumuseţea şi din înţelepciunea supremă.

E o tentativă de a rămîne pe muchea condiţiei noastre, de a o refuza şi de a depăşi cu înseşi mijloacele pe care ni le-a pus la dispoziţie, combinînd, din imaginile conţinute în spiritul nostru fără a-l putea satisface, un vis ideal şi imposibil, pentru a nu renunţa la el cu nici un preţ: marele război cu tătarii, întîlnirea cu contrabandiştii (în *Bàrnabo delle montagne*[7]), lupta supremă cu un duşman inexistent (în *Il Borghese stregato*[8] sau în *Corazzata Tod*[9]) sînt plăsmuiri care închid în ele exigenţa de concreteţe sensibilă a realităţii, la un loc cu refuzul oricărei normalităţi care ar însera Evenimentul în seria întîmplărilor propuse de existenţă. Nici viaţa, nici visul nu pot aşadar împăca o astfel de dorinţă hibridă, monstruoasă: viaţa e normală şi tinde către normalitate, absorbind în ea orice fapt, oricît de neaşteptat, pentru că normal considerăm a fi, la urma urmelor, ceea ce există; în vreme ce visul, deşi oferă insolitul, iregularitatea (fiind fictiv şi momentan, lăsînd deci timpul doar pentru surpriză, nu şi pentru a accepta şi introduce un lucru palpabil, chiar dacă straniu, între celelalte lucruri care sînt pur şi simplu, fiind prin asta normale) — visul deci e lipsit de concreteţe, e doar o minciună cu care ar fi jalnic să te mulţumeşti. Rămîne doar moartea, domeniul necunoscut, unde se poate deci proiecta ceea ce dincoace este de

---

[6] Dino Buzzati, *Una pallottola di carta*, în *Sessanta racconti*, Mondadori, Verona, 1968, p. 520.
[7] *Bàrnabo delle montagne*, Treves—Treccani—Fumminelli, Milano—Roma, 1933.
[8] În vol. *Paura alla Scala* (1949), cuprins apoi în *Sessanta racconti*, cit.
[9] În *Sessanta racconti*, cit.

Scanned with OKEN Scanner

neconceput[10]: „Quella mattina si affacciò dirigendo gli sguardi al triangolo visibile di deserto e credette di essere morto. Non pensò che potesse essere sogno. Nel sogno c'è sempre qualcosa di assurdo e di confuso, non ci si libera mai dalla vaga sensazione ch'è tutto falso, che un bel momento ci si dovrà svegliare. Nel sogno le cose non sono mai limpide a materiali come quella desolata pianura su cui avanzavano schiere di uomini sconosciuti.

Ma era cosa tanto strana, così identica a certi suoi vaneggiamenti di quando era giovane, che Prodoscimo non pensò neppure potesse essere vera e credette di essere morto"[11].

Nu întîmplător, desigur, Evenimentele așteptate cu aviditate de acești eroi sînt, toate, un fel de joc mortal. Așa cum, am zice din instinct, eroii lui Buzzati eludează marea verificare (sau cînd sînt îndepărtați de la ea fără voie, ca Giovanni Drogo în *Deșertul Tătarilor*, renunță aproape fără regret, în favoarea unei alte bătălii, despre care nu încape îndoială că e cu adevărat supremă — bătălia cu moartea), aceeași înțelepciune instinctivă îi face să aleagă ca Eveniment individualizator o întîmplare care să implice pericolul morții; pentru că doar în spațiul strîmt al morții, al trecerii de la existență la nonexistență, se poate actualiza visul absurd. Momentul morții e o lume în sine, între adevăr și fals, nefiind supus verificării; o lume care permite un moment de fericire totală în împlinirea închipuirilor, care nu mai au timpul să se dovedească nici simple iluzii (luînd astfel omului dreptul de a le accepta în mod demn), nici realități concrete (intrînd astfel în seria lucrurilor normale):

E un moment de absolută ambiguitate, al cărui protagonist nu poate ști dacă ceea ce-l face fericit și în sfîrșit el însuși e cu adevărat ceva real și extraordinar pe care așteptarea sa îl ghicise și pe care nu în zadar l-a visat, sau doar fructul imaginației sale; și chiar în acest ultim caz, e vorba de o iluzie minoinoasă, sau poate de ceva pe care îndîrjirea sa absurdă l-a făcut să izvorască din nimic, dîndu-i existență? Atît de răbdătoarea așteptare va fi fost un altar pe care transcendența absurdă, făcută din carne și din non-existență, a acceptat să coboare, sau poate o capcană întinsă de om nimicului, pentru a-l obliga să genereze răspunsul la întrebarea care există în noi? Ce sînt dușmanii cumpliți care se ascund în spatele copiilor cufundați în joacă, a căror săgeată, deși din lemn bont, îl ucide pe „Burghezul vrăjit"; sau supraomenestile nave ieșite din ceață și dispărute dintr-o dată, după ce au răsplătit totuși speranța provocatoare a marinarilor de pe „Corazzata Tod", scufudînd-o; sau fantasmele care vin să-l salute pentru ultima oară pe colonelul Procolo, murind ca un erou (deși singur și ucis de frig), în „Il segreto del Bosco Vecchio"? Cu alte cuvinte, a fost într-adevăr destinul cel care ne-a oprit într-un punct anume al vieții pentru a aștepta ceva ce ne-a fost promis — sau noi am fost cei care am ales acel punct fără vreun motiv, iar transcendența care s-a revelat aici e proiecția (fictivă sau

---

[10] Un raționament caracteristic pentru spiritul meticulos, aproape matematic, al lui Dino Buzzati, înclinat către a-și susține fanteziile cele mai extravagante, însă în zone în care imposibilul să fie „teoretic posibil", fie prin lipsa experienței, fie prin inducția incompletă făcută în respectiva privință. Cf. *Le mura di Anagoor (Sessanta racconti*, cit., p. 385): „E il fato che nessuno ne sia mai uscito non significa forse che vi si vive felici?" Tonul unor astfel de supoziții e, pe rînd, glumeț și pătruns de neliniște în fața veșnic posibilei răsturnări a obișnuințelor noastre (căci, unde și cînd oare a fost vreodată inducția completă, cînd e vorba de un fapt care urmează să aibă loc?).

[11] Dino Buzzati, *Il deserto dei Tartari*, Mondadori, Verona, 1966, p. 115.

nu) a dorinței noastre de transcendență? Și, întrebare și mai neliniștitoare, de ce speranța noastră își are deznodămîntul, în mod necesar, în moarte? Sîntem cu adevărat noi cei care am ales și am decis, sau am fost încă o dată înșelați și ademeniți către destinul pe care voiam să-l depășim? Dar nu e aici locul de a discuta despre capcanele ambigue.

Deocamdată reținem o ipostază fundamentală a rebeliunii eroului buzzatian împotriva condiției sale — speranța obstinată, pe muchea posibilului, în ceva care să concentreze și să justifice existența, care să-i fie transcendența imposibilă, care să impună omului, în locul semnificațiilor derizorii. Sensul pe care să nu-l mai poată refuza și cu care să se identifice; strădania, cu alte cuvinte, de a semantiza totalizant universul. Semantismul intern, reciproc, al sistemului existențial este refuzat nu pentru a renunța la el, ci pentru a-l depăși; lucrurile nu mai sînt trăite pentru ele însele, ci pentru un sens situat la infinit și prin aceasta de neatins, în care se crede însă cu îndîrjire. Modalitatea unei atare atitudini este așteptarea indefinită în fața a ceva ce, pe calea presentimentului sau a întîmplării (cine știe), a fost identificat cu cadrul sensibil al manifestării misterului, mai mult, cu simptomul său exterior: de cele mai multe ori e vorba de un peisaj steril, absolut neafirmativ straniu prin aproape totala reducție a elementelor (deșertul pietros al tătarilor, povîrnișuri galbene și dezolate din *Il borghese stregato*, nisipurile fără sfîrșit din *L'Ombra del Sud*[12]). În acest cadru urmează să se petreacă o întîmplare mitică, a cărei imagine e tot atît de descărnată, pînă într-atît încît nici măcar nu poate fi recunoscută cu certitudine atunci cînd are loc (v. *Bàrnabo delle montagne*). Acest cadru este simbolul sau, mai bine, modelul[13] absolut static (deci lipsit de orice progresiune[14] care l-ar insera în existent) care încearcă să aproximeze sensibil ceea ce e prin excelență nonsensibil, dar care altfel nu poate fi conceput.

Complementarea acestei atitudini este a renunța la așteptarea absurdă și a te opri în fața a ceva concret, oferit de viață, în încercarea de a „culege" pe deplin „trandafirul", în tradiție renascentistă, orgoliul fiind de astă dată de a alege un trandafir între toți, de a nu renunța la el cu nici un preț și de a încerca să-l iei total în stăpînire, identificîndu-ți-l. Transcendența nu mai e căutată dincolo, ci înăuntrul lucrului[15], devine imanența sensului în obiect. Aceasta e tema a două din ultimele romane, *Il grande ritratto* (1960) și *Un amore* (1963). În ambele e vorba de dragostea pentru o femeie; în primul, de factură științifico-fantastică, savantul Endriade încearcă să o facă să retrăiască într-o mașină cibernetică pe prima sa soție, care a murit cu ani în urmă dar de care e încă îndrăgostit nebunește: o tentativă, deci, de a concentra ființa în modelul său funcțional, de a o atrage complet în comportamentul său, de a o cunoaște măcar prin a o domina (în știință, „a cu-

---

[12] În col. *I sette messaggeri* (1942), cuprins apoi în *Sessanta racconti* cit.

[13] Prefer termenul *model* celui de *simbol* pentru că rezonanța ultimului e mai curînd gnoseologică, în timp ce primul sugerează nu numai concretețea ambelor elemente în legătură, dar și efortul de dominare care există în actul de cunoaștere, subliniind în același timp și distanța care rămîne totdeauna între model și obiectul modelat, în ciuda omologiei funcționale.

[14] Pentru caracteristicile peisajului așteptării, v. și Cornel Mihai Ionescu, 1967 și 1970.

[15] Oricît de paradoxală ar apărea expresia: efortul de a lua în stăpînire un lucru, o ființă, face să devină evidentă distanța între entitatea sensibilă și sensul său (de data aceasta — însăși totalitatea sa, ce nu poate fi atinsă) — o distanță tot atît de infinită ca în primul caz, și care pare a situa și așa-zisa imanență într-o lume alta decît a lucrurilor.

Scanned with OKEN Scanner

noaște" înseamnă doar „a putea prevedea și reproduce un fenomen"). În cealaltă carte, arhitectul Dorigo, stăpînit de o dragoste nu mai puțin nebunească pentru foarte tînăra Laide, se chinuie să-i pătrundă întreaga existență, să o facă total a sa; tentativa e similară primeia (încercarea de a capta existența în manifestarea sa exterioară) — doar că aici modelul funcțional al ființei e ființa însăși, în viața sa sensibilă pe care eroul încearcă a o controla și a și-o supune, cu iluzia de a ajunge astfel să țină în mînă personalitatea integrală a celuilalt.

Eșecul nu e mai puțin categoric, în fața acestui alt tip de *infinit*, de astă dată *vertical*[16], conținut în aparența limitată a unei persoane sau a unui lucru. Și nu e mai puțin tragică așteptarea pe această altă muche a posibilului, cînd ai epuizat tot ce poate fi imaginat a fi cunoscut într-o ființă, și totuși nu ești sigur dacă în spatele a tot se află într-adevăr ea, sau nimicul căruia i-ai împrumutat chipul dorit (în *Il grande ritratto*) — sau cînd ai devenit stăpînul absolut al unei ființe, fără a-i putea totuși cuprinde profunzimea nesfîrșită a existenței, ereditatea, amintirile, mulțimea inextricabilă a gîndurilor și a mișcărilor sufletului și trupului, în întunericul său biologic (în *Un amore*).

*

Actul creativ repetă ipostazele fundamentale ale confruntării cu infinitul în încercarea de a semantiza existența. *Il deserto dei Tartari* marchează cazul ideal de coincidență între opțiunea semiotică a eroului, și cea a autorului în a crea. Trama semnificantă își are semnificatul acolo unde este prezumată și semnificația așteptării lui Giovanni Drogo, deci dincolo de granițele posibilului; proiectat la infinit, sensul este absorbit în însuși gestul de a-l postula. Între semn și ceea ce el semnifică, distanța e maximă și în același timp minimă. Scriind, autorul instituie o realitate care nu dublează și nu trimite la nici o altă realitate, la nici un sens discursiv, și care nu-și găsește rațiunea de a fi instituită decît în revelarea unei transcendențe create de însuși actul care o reclamă. Lumea creată e un model static[17] al acestei transcendențe, așa cum imaginea aleasă de erou ca emblemă a aceleiași transcendențe îi este de asemenea un model static. Gesturile se suprapun pînă la identitate, numai cadrele așteptării sînt concentrice, conținîndu-se unul pe celălalt. Pentru Buzzati, lumea creată e un fel de „deșert al tătarilor", la ale cărui margini instituie, prin demna și absurda sa speranță, transcendența justificatoare. Aceeași fericită coincidență are loc și în *Bàrnabo delle montagne* sau în povestiri ca *Le mura di Anagoor*.

După formula model funcțional e construit *Un amore*, salutat de critică ca un simptom clar al apropierii scrisului buzzatian de literatura realistă. Și este într-adevăr o carte realistă, însă înăuntrul descrierii, prin nimic surprinzătoare, a oamenilor și a lucrurilor, se află încercarea de a capta mis-

[16] Ceilalți eroi, ca Drogo sau Bàrnabo, dau piept cu *infinitul*, aș spune, *orizontal* — perspectiva nesfîrșită a lucrurilor ce sînt dincolo de lucruri și dincolo de care trebuie să existe acel „altceva" așteptat.

[17] *Model static* nu înseamnă, în mod necesar, un cadru imobil (poate conține chiar multă mișcare), ci o imagine-semn în care nici o modificare nu contribuie la revelarea realității presupuse a fi în spatele ei. În acest sens, chipul concret dat misterului existențial nu poate fi decît static, pentru că orice simptom al confirmării mitului i-ar anula în chiar acea clipă caracterul mitic, introducîndu-l în banalitatea lipsită de interes.

Scanned with OKEN Scanner

terul aceluiaşi „dincolo" existenţial ca în *Deşertul* . . . Dealtfel, ambele formule, care se află la limita non-afirmativă a artei fantastice, păstrîndu-i însă amprenta opţiunii, presupun exacerbarea percepţiei lucrurilor, tocmai pentru că se stă în aşteptarea miracolului iar realul este semnul său sensibil. Scriitura e îndreptată spre conţinerea propriului sens; încercarea este de a suprapune semnificantul semnificatului său, păstrîndu-i în acelaşi timp infinita profunzime. Ca rezultat, complementar primei situaţii, distanţa maximă (infinită) izvorăşte din efortul de a o induce la minimum (zero). Model static şi model funcţional sînt limite unde cele două atitudini opuse se confundă în eşecul absolutului lor. „Coincidentia oppositorum" derivă din premisele antinomice ale oricărei atitudini omeneşti.

Departe de a indica o distanţare de formula anterioară, *Un amore* este doar întoarcerea la punctul de plecare, după parcurgerea traiectului circular al opţiunilor semiotice posibile. E un punct de maximă demnitate şi de maximă tensiune, la care se ajunge în mod necesar dar în care dificil se poate rămîne[18]. Chiar fără a vrea să renunţe la exigenţele sale, spiritul caută instinctiv subterfugii pentru a se destinde.

Aceasta e funcţia, subtil catartică, a alegoriei. Nu se renunţă la aşteptarea unui sens care lipseşte, dar se face din această aşteptare obiectul unui mesaj; tensiunea către transcendenţa imposibilă nu este abolită, ci exorcizată, subiectul ieşind în afara ei pentru a o examina şi a o transforma în obiect de discurs. Nu se mai izolează un fragment de existenţă pentru a-i aştepta cu obstinaţie Sensul, ci se instituie o realitate paralelă, un model paralel care dublează realitatea primară a aşteptării şi o semnifică. Discursul devine parabolă, vitalitatea pietrificată în tensiunea absurdă către Sens este integrată, ca un gest vital oarecare, în jocul reciproc al semnificaţiilor. Spiritul, fără a apostata, găseşte în însăşi afirmarea credinţei sale dezolate, pacea gestului obişnuit. Lumea operei e fictivă şi e propusă ca atare, pentru omologia sa funcţională cu lumea-obiect.

E adevărat că o atare formulă, conjugată cu o obsesie a misterului mereu egală cu sine însăşi, poate conduce la un tip de prolificitate artistică artificioasă, care să apară monotonă şi superficială[19]. Nu mai puţin, cuprinde şi unele din cele mai fascinante scrieri ale lui Dino Buzzati, dacă ne-am gîndi numai la *I sette messaggeri*[20], la *I sette piani*[21], la *L'inaugurazione della strada*[22], adevărate capodopere: stăruie asupra paginilor o vrajă poetică care, desigur, nu vine din algebra discursului simbolic, ci din insidioasa glisare a lumii create pentru a semnifica, către o viaţă în sine, care se impune imaginaţiei, străbătută în acelaşi timp de teama şi de bucuria posibilităţii sale (în infinita serie verticală, paradigmatică, a virtualului).

Acest mod subtil, sublimat, de a trăi lucrurile nu aşa cum sînt oferite de existenţă, ci dematerializate şi recreate în imaginar, are un dublu aspect.

---

[18] „Totul e astfel orînduit încît să poată izvorî acea pace otrăvitoare care vine din indiferenţă, din somnul sufletului şi din renunţările mortale" (Albert Camus, *Mitul lui Sisif*, cap. „Zidurile absurde").

[19] Cf. Emilio Cecchi, *Dino Buzzati*, în *Storia della letteratura italiana*, diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, Garzanti, Milano, 1969, care notează cu ironie funcţia catartică exercitată de aceste compoziţii asupra lectorului (vorbeşte chiar de „nitridatizare"), fără a le situa însă în sistemul spiritual care le-a generat şi care le justifică.

[20] În vol. *I sette messaggeri* (1942), apoi în *Sessanta racconti*, cit.

[21] Ibid, dramatizat apoi de autor, cu titlul *Un caso clinico* (1953).

[22] În *Sessanta racconti*, cit.

Scanned with OKEN Scanner

Unul este ilustrat în mod caracteristic în scrieri care propun un model ipotetic al „celeilalte" lumi, cum se întîmplă în *Il segreto del Bosco Vecchio* al lui Buzzati, sau în literatura romantică germană (după modelul basmelor germanice). Întrebarea mută și chinuitoare în fața granițelor cunoașterii primește un răspuns exuberant, descărcare a tensiunii exasperate create de ascetismul nesfîrșitei așteptări absurde. Nu se mai modifică liniile realității noastre pentru a construi o supra-realitate alegorică; sensul concretului nu e suprimat, este, dimpotrivă, intensificat pînă la a putea adopta o lume luxuriantă, în care lucrurile și faptele cotidiene coexistă cu reversul lor fantastic în E. T. A. Hoffmann sau în Achim von Arnim, în *Il segreto . . .*, în spatele lucrurilor și ființelor non-umane se presupune o lume antropomorfizată, cu care oamenii intră în cele mai firești raporturi. Coțofene-gardieni, brazi-oameni, vînturi cu nume și psihologii omenești, băieți care urmează gimnaziul și colonei în retragere, trăiesc cu toții într-o societate extinsă, în care surprinde sentimentul absolutei normalități. Austeritatea non-afirmativă a modelului static se destinde într-o proiectare fără limite a lcrurilor noastre „dincolo"; lumea fantastică și în același timp familiară care rezultă e prielnică unui spirit obosit de propriile exigențe și mulțumit să-și eludeze propria condiție antinomică printr-un răspuns, fie și fictiv și inadecvat. Ipoteza avansată asupra misterului e doar un pretext pentru declanșarea, într-o revanșă malițioasă, a vitalității mortificate de către demnitatea umană rebelă. Cu justificarea unei fictive funcționalități semnificative și sub aparența unei concreteți sensibile liniștitoare se creează nu o realitate în care să se reveleze misterul sau cel puțin un chip posibil al său, ci o falsă realitate, mai simplă și mai senină decît a noastră, fiind inventată și supusă fanteziei. Fără îndoială, nu întîmplător acest tip de artă recurge, de cele mai multe ori, la o justificare suplimentară[23], ca pentru a-și scuza libertatea inventivă: învățătura morală aproape didactică care se desprinde din poveștile lui Buzzati, ca și din *Il segreto . . .*, deși sinceră, amintește totuși, prin inserția stîngace, acele scurte povestiri ale lui Oscar Wilde, cu moralismul lor batjocoritor, ipocrit dulceag, acompaniind ficțiunea gustată în sine.

Așa cum, însă, lumea paralelă a parabolelor scapă imperceptibil lumii ficțiunii pentru a-și impune neliniștitoarea și fascinanta ipoteză paradigmatică, tot astfel ingenuul joc imaginativ pe teritoriile infinitului sintagmatic, sincronic[24], poate dobîndi dintr-o dată gravitate, propunîndu-și posibila existență în seria infinitului disjunctiv, diacronic. Acesta e cel de-al doilea aspect al acelui joc hedonistic pe un plan secund, al fanteziei. Modelul fictiv al infinitului spațial nu poate, odată luat în serios, să nu modifice perspectiva și să nu se insereze în paradigma temporală, întrucît imaginea sa concretă e combinată din elemente ale realului și a o accepta alături de acesta presupune convenția de a ignora contradicțiile puse în lumină de o prea atentă consi-

---

[23] Această nevoie, conștientă sau nu, de „a justifica" opera de artă este reflexul pe plan creativ al nevoii de a semantiza actul vital, de a-i găsi rațiunile, necesitatea.

[24] Cele două tipuri de infinit de care am vorbit pînă acum — infinitul orizontal și infinitul vertical (v. nota 16) — fac parte amîndouă din *infinitul sintagmatic* sau *sincronic*, întrucît privesc nesfîrșita serie a ceea ce există la un moment dat în extensiunea și în profunzimea spațială. *Infinitul paradigmatic* sau *diacronic* este, în realitate, doar reversul primului, dat fiind că situarea unui obiect într-o sintagmă infinită presupune infinitatea notelor sale individualizante, deci unicitatea sa în timp; ceea ce instituie o paradigmă temporală a lucrurilor pe care sîntem obișnuiți a le considera egale cu ele însele de la un moment la altul, dar care se pot schimba în orice clipă, abandonîndu-ne în mijlocul unei lumi străine.

Scanned with OKEN Scanner

derare a lumii astfel edificate; dacă însă vrem să călcăm interdicția și să intrăm cu adevărat în posesia acestei lumi, îi vedem întregul sistem prăbușindu-se sub presiunea inserției străine și configurîndu-se în loc o altă structură, insolită, a peisajului familiar, care-și relevă astfel precara stabilitate în timp. Inserția sintagmatică a devenit astfel ipoteză paradigmatică. Fascinația lui „dincolo" a trecut în amenințarea lui „în locul".

Marcînd în aparență îndepărtarea de tematica metafizică, scrierile în care Dino Buzzati pare a se consacra exclusiv problemelor vieții comune, sînt în realitate demonstrația, prin reducere la absurd, a insuficienței rămînerii înăuntrul limitelor sistemului în care sîntem cuprinși. Majoritatea foiletoanelor sale, ca și foarte multe din povestiri (în special din ultima perioadă) sînt construite plecînd de la o astfel de ipoteză implantată în seria obișnuitului, pentru a pune în lumină absoluta incompatibilitate a schemelor noastre morale, cognitive, comportamentale, de îndată ce un cît de neînsemnat detaliu s-a modificat. „O picătură"[25] care urcă pe scări pune la îndoială întreaga noastră existență, pentru că demonstrează caracterul limitat al regulilor sale. Iminența unui cataclism cosmic (*L'incantesimo della natura*[26]) ne face capabili să ne schimbăm radical atitudinea față de semeni, ca și cum o asemenea catastrofă n-ar putea avea loc în orice clipă. Verificarea concretă a unora dintre conceptele care susținem că ne guvernează existența dezvăluie totala superficialitate a moralei noastre (v. *La fine del mondo*[27] sau *Il cane che ha visto Dio*[28]). Chiar cele mai banale situații pot face evidentă extrem de limitata funcționalitate a principiilor noastre etice (*Due pesi due misure*). Prăbușirea, inundația apocaliptică sau invazia șoarecilor ne surprind nepregătiți și incapabili de apărare, pentru că ne-am încăpățînat să le ignorăm posibilitatea. Este astfel demonstrată inadecvarea internă a sistemului înăuntrul căruia ne simțim în mod stupid mulțumiți și protejați, precum și fragilitatea, inadecvarea sa externă. E adevărat că insistența lui Buzzati în „a inventa și a prezenta unul sau altul din cazurile sale de mister"[29] îl apropie de E. A. Poe (al cărui nume revine deseori în critica buzzatiană), dar trebuie să ținem seama de funcția diferită pe care o are ipoteza paradigmatică la cei doi scriitori. Poe insistă asupra spaimei, a tensiunii psihologice, a cumplitei neliniști provocate de ivirea a ceva neașteptat ori cutremurător; lumea lui este o lume a ororii, în care probabilitatea ca lucrurile cele mai teribile să aibă loc este augmentată; logica sa batjocoritoare impune fanteziei situații nemaiauzite, cărora să nu li se poată totuși sustrage, a căror posibilitate să fie silită să o accepte, și o invită să-i guste oroarea renunțînd la sistemele raționale ale existenței. Propunerea lui Buzzati e mai matematică, păstrează ceva de ipoteză de lucru, din care interesează în primul rînd consecințele; fisurile sistemului existențial sînt puse în lumină nu pentru a găsi un pretext de a-l abandona și de a se complace în oroare, ci ca îndemn la a-l extinde permanent, a-l face mereu mai apt să-și anexeze necunoscutul, chiar cunoscînd imposibilitatea absolutei sale compatibilități. Pentru Buzzati misterul izvorăște abia la ultimile granițe ale posibilului, ale rațiunii; aspirația

---

[25] *Una goccia*, în volumul *Paura alla Scala* (1949), apoi în *Sessanta racconti*, cit.
[26] În *Sessanta racconti*, cit.
[27] În *Paura alla Scala*, apoi în *Sessanta racconti*, cit.
[28] În *Il crollo della Baliverna* (1957), apoi în *Sessanta racconti* cit.
[29] Cf. Emilio Cecchi, loc. cit., p. 637.

Scanned with OKEN Scanner

către adevărul absolut nu este, la el, atît de puternică (sau, dimpotrivă, e atît de puternică) încît să-l lase să accepte un surogat de relevație[30].

*

Este de observat că formulele creative prezentate mai sus nu sînt fără legătură între ele, și nici nu pot fi totdeauna identificate în stare pură în operă. Nu am făcut decît să oferim, la rîndul nostru, un *model* intern al operei buzzatiene, încercînd deci să extragem, din totalitatea polimorfă a scrierilor, atitudinile fundamentale față de actul de creație, un fel de scheme generative care acționează ca alternative constitutive, conștiente sau nu, ale scriiturii.

Trecerea de la o formulă la alta nu este un fenomen de contaminare internă, ci consecința unității lor esențiale: toate sînt variantele psihologice ale unei și aceleiași opțiuni existențiale, a cărei ipostază de maximă austeritate și de maximă tensiune este **modelul static** (*Bàrnabo delle montagne*, *Il deserto dei Tartari*, etc.) cu reversul său, **modelul funcțional** (*Un amore*). Această soluție creativă este limita unde se întîlnesc și se confundă toate celelalte. *Il deserto dei Tartari* poate fi considerat, pe rînd, o alegorie în care semnificantul nu-și atinge semnificatul — sau se confundă cu acesta; un model ipotetic a cărui ipoteză sintagmatică e vidă, proiectată fiind la infinit, sau **ipoteză paradigmatică** care, într-un astfel de caz, se confundă cu precedenta — s-a văzut dealtfel că între model ipotetic și ipoteză paradigmatică nu este decît o diferență de accent, care transformă proiecția fictivă în posibilitate reală, teoretic cel puțin; în timp ce o carte ca *Il grande ritratto* stă, ca formulă, între ipoteză și parabolă, întrucît consecințele derivînd din prima au o generalitate care le pune în corespondență cu atîtea alte situații posibile, cărora cea propusă de opera în cauză le poate servi drept simbol (ca, dealtfel, în multe alte povestiri — să ne gîndim numai la *L'uomo che volle guarire*[31]).

Cercul închis al soluțiilor creative repetă, pe planul artei, logica inutilă a tentativelor existențiale de a ieși din capcana, înconjurată de „zidurile absurde", a condiției umane; logica obstinată și minuțioasă desfășurată în construirea strategiei unei lupte absurde cu destinul antinomic al omului.

---

[30] Această apreciere nu este valorică (din punct de vedere estetic). Ceea ce vreau să scot în evidență este doar fidelitatea scriitorului față de luarea sa inițială de poziție în raport cu condiția umană, fapt independent de valoarea estetică. Mai mult, o astfel de poziție existențială conduce la un fel de sterilitate creativă, căreia i se și datorează compunerile artificioase scrise nu rareori de Buzzati. În realitate avem în față tipul de scriitor, dacă nu al unei singure cărți, cel puțin al unei singure situații. De altfel, această „univocitate" o mărturisește însuși autorul, cu orgoliu: „[...] ma tutti gli scrittori e gli artisti, nella loro vita, per lunga che sia, dicono ciascuno una cosa sola! Chi con grande respiro, chi con esile fiato, ma sono sempre identici a se stessi. Per forza. Altrimenti non sarebbero sinceri. Lo stile del resto, per cui si distingue la personalità di uno scrittore, non implica forse una certa uniformità o meglio univocità?" (în *Egregio signore, siamo spiacenti di...*, Elmo, Milano, 1960, p. 271).

[31] În *Il crollo della Baliverna*, apoi în *Sessanta racconti*, cit.

Scanned with OKEN Scanner

Ileana Mureşanu
(Universitatea „Babeş-Bolyai", Cluj-Napoca)

ANALIZA SEMANTICĂ ŞI TRADUCEREA POEZIEI

Lectura unor poezii în traducere relevă adesea distanţa dintre original şi versiunea realizată în limba ţintă. Necunoscătorul limbii sursă riscă, în asemenea cazuri, chiar o apreciere greşită a unui poet.

Cauzele transpunerii inadecvate a creaţiei poetice în alte limbi sînt multiple şi bine cunoscute, iar lucrările privind teoria traducerii, sau, mai specializat, lingvistica, poetica, semiotica sau estetica traducerii[1] le relevă cu pregnanţă.

Dintre numeroasele principii, modele, metode enunţate se desprinde ca o permanenţă absolut firească şi efortul transcrierii adecvate a sensului în limba ţintă (Miclău, 1976, p. 20).

Considerăm că, în faza de pregătire a traducerii, analiza semantică a discursului poetic aduce un suport de o efectivă rigoare ştiinţifică[2]. Ilustrăm această necesitate prin analiza semantică a poemului „Le pont Mirabeau" de Apollinaire, semnalînd paralel devierile de la original observate în traducerea lui Mihai Beniuc.

Analiza semantică a poeziei se realizează clar şi prin determinarea nivelului său izotopic.

Grefată pe axa timpului, poezia „Le pont Mirabeau" se constituie în jurul a două izotopii fundamentale, marcate prin clasemele curgere /vs/ permanenţă. Considerînd izotopia ca „un fascicol redundant de categorii semice" (Greimas, 1975, p. 289) vom evidenţia realizarea acesteia atît sub formă de lexeme cît şi în combinaţie de seme[3].

În prezenţa semului „+ uman", clasemul „curgere" se actualizează în lexemele (predicate) „venir", „revenir", „passer", cu substantivele abstracte „l'amour", „la joie", „la peine", „la vie", „l'Espérance" şi adjectivul „lasse". Interferenţa celor două nivele izotopice este marcată prin lexeme care pot fi actualizate atît în universul „+ animat" şi „+ uman" cît şi „— animat": „lente", „violente", „passé". Cu semul „— uman", „— animat", clasemul „curgere" se actualizează împreună cu semele „consumare", „trecere" în lexemele „couler", „passer" (acesta bivalent), „la Seine", „l'eau", „le temps", „les jours", „la nuit", „les semaines", „l'heure", determinate de „éternels", „courante", „passé". Interferenţa celor două zone „+ uman", „— animat" este evidenţiată izomorf şi prin poziţia în vers a două determinative din cele două planuri opuse: „éternels"/„lasse".

Izotopia permanenţei cu conotaţia permanenţei culturii, a creaţiei, „+ uman", „+ continuu" apare prin lexemele „rester", „démeurer", „Jl" şi

---

[1] cf. Croce, 1971; Mounin, 1976; Meschonnic, 1973. Vezi şi Irina Eliade, 1975; idem, 1976; Th. Hristea, 1973, dar mai ales Miclău, 1976.
[2] cf. Coquet, 1976; Greimas, 1975.
[3] idem, p. 225 şi F. Şerban, 1978, p. 120.

prin metasememele „le pont de nos bras", „des éternels regards". Realizarea figurilor poetice prin alăturarea unui determinat „— uman" determinantului „+ uman" și invers, marchează în profunzime mesajul poetic. Cu semul „— uman", „permanență" își însușește și semele „stabilitate", „soliditate", exprimîndu-se doar la nivel nominal „le pont Mirabeau", dar integrînd în structura conotativă și semele „+ realizat de om", „+ destinat omului".

La nivel lexematic cele două izotopii fundamentale se multiplică în izotopia „vie" („amour", „joie", „peine") integrate prin izotopia lui „Je" creator, semn al permanenței.

$$+\text{ UMAN}\ \frac{\text{CURGERE (C)}}{\text{PERMANENȚĂ (P)}} = \frac{\text{vie (amour, ...)}}{\text{je}} = \frac{\text{s'en va, passer}}{\text{demeure}}$$

$$-\text{ ANIMAT}\ \frac{\text{CURGERE (C)}}{\text{PERMANENȚĂ (P)}} = \frac{\text{la Seine (l'eau, l'onde)}}{\text{le pont Mirabeau}} =$$

$$= \frac{\text{le temps (les jours, la nuite, les semaines, l heure)}}{-} = \frac{\text{coule (passe)}}{-}$$

Admițînd neutralizarea semelor „± uman", „± animat", evidentă în planul expresiei prin figurile enunțate, structura izotopică a poeziei s-ar exprima sintetic astfel:

$$\frac{\text{C}}{\text{P}} = \frac{\begin{matrix}\text{s'en va} & \text{le temps coule} & \text{coule}\end{matrix}}{\begin{matrix}\text{la vie, l'amour passe} & \text{la Seine (l'eau)} & \text{passe}\end{matrix}}$$

$$\text{je} \qquad \text{le pont Mirabeau} \qquad \text{demeure}$$

Izotopiile lexematice constituie, de fapt, nucleul unor cîmpuri semantice precis circumscrise de sfera lexicală a poeziei, iar seriile sinonimice își diferențiază termenii conform prezenței sau absenței semelor „animat" respectiv „uman" (v. anexa 2). La modul relațiilor foarte generale întreaga țesătură a poeziei poate fi înscrisă în cîmpul semantic, integrator, al timpului. Pentru că, sub semnul permanenței, totul trece, viața, dragostea, bucuria și necazul, Speranța.

Nimic nu revine, nici timpul trecut, nici iubirile trecute. Totul curge asemenea Senei, asemeni apei curgătoare.

Interferența celor două izotopii fundamentale ale textului poetic, marcate prin clasemele *curgere* /vs/ *permanență*, grefate pe axa semantică a timpului este realizată la toate nivelurile exprimării poetice pînă la sublimarea ideii într-un semn grafic condensator — imaginea podului realizată prin așezarea versului — a podului văzut de dedesubt „sous") care lasă liberă curgerea poeziei neîmpiedicată de nici un semn de punctuație. Este tocmai ceea ce Paul Miclău denumește realizarea semnului integrat, sinteza elementelor într-un ansamblu unitar, cel mai des iconic (Miclău, 1977, p. 204) (v. anexa 1).

Aceeași permanență în trecere e sugerată și la nivel morfologic prin utilizarea, cu o singură excepție, a verbelor la timpul prezent.

Desigur, analiza ar putea continua la nivel fonetic, prozodic etc., dar întrucît acestea din urmă nu pot fi decît arareori transpuse în traduceri, nu constituie obiectul interesului nostru.

Am încercat această sumară analiză semantică a poeziei propunînd-o ca fază de pregătire a traducerii. Necesitatea poate fi ușor verificată prin lectura traducerii realizate de Mihai Beniuc și publicată în cele două volume

Apollinaire, *Poeme*, ediție bilingvă, E.L., București, 1968 și *Scrieri alese* (Poezie, Teatru, Roman), București, 1971. Deformările încep de la titlu: „Le pont Mirabeau" e tradus „Subt podul Mirabeau", deviind interesul principal al poeziei prin prepoziția arhaizată. Refrenul, atît de rotund în original, e tălmăcit cu:

„E zi e noapte bate un ceas
Trec zilele eu am rămas"

introducîndu-se perfectul compus exact în poziția în care timpul prezent se acordă ca atribut al permanenței, obligatoriu, -izomorfism semantico-morfologic. În strofa a doua, din nou, imperfect pentru prezent: „stăteam" pentru „restons".

Paralelismul „l'amour s'en va comme cette eau courante" — idee centrală a poeziei subliniată prin repetarea versului fără comparație „L'amour s'en va", se traduce astfel la Beniuc:

„Iubirea curge ah de-ar fi torente
Și trece așa mereu"

Mai departe,

„Comme la vie est lente
Et comme l'Esperance est violente"

structuri motivat paralele la poet, se pierd în traducere:

„Vai viața trece-n unde lente
Iar în speranță-s coarde violente"

Și în ultima strofă apare o pereche de versuri inadecvat traduse:

„Ni temps passé
Ni les amours reviennent"

traduse prin:

„Iar timpul vechi s-a dus
Și dragostea pe totdeauna"

Analiza semantică bazată pe determinarea nivelului izotopic al originalului poate servi pentru confruntarea între mai multe traduceri în vederea stabilirii variantei celei mai apropiate de original. Astfel, dintre cele 9 variante de traducere publicate pentru poemul „L'Âme du Vin" de Baudelaire, aparținînd lui 1. Al. Philippide, 2. N. Davidescu, 3. A. Steuerman-Rodion, 4. L. Iliescu, 5. S. Bascovici, 6. T. Bogdan, 7. N. Budurescu, 8. D. Florea-Rarițe, 9. M. Pavelescu, cele mai puține abateri le prezintă varianta 1, tradusă de Al. Philippide.

Problemele traducerii literare nu pot fi abordate într-un cadru restrîns. Stadiul actual al cercetărilor obligă la o considerare interdisciplinară a teoriei. Și poetica și estetica traducerii, contribuie, în egală măsură, la ameliorarea

Scanned with OKEN Scanner

calităţii actului traducerii. Poziţia noastră este cea a lingvistului semantician. Prin urmare, am insistat aici doar asupra analizei semantice a textului şi asupra valorii sinonimelor şi cîmpurilor semantice dezvoltate. Relevarea relaţiilor izotopice ale originalului ca mijloc esenţial al analizei semantice constituie punctul de interferenţă între analiza sensului poetic şi analiza lingvistică. Evidenţierea relaţiilor izotopice contribuie şi la punerea în relief a valorii conotative a cuvintelor, actualizate de textul poetic.

Cu tot sprijinul oferit de o asemenea analiză nu putem contesta dificultatea transpunerii fidele, simultan, în formă şi sens. Analizele semantice ale textelor supuse traducerii au relevat valori ale originalului adesea nesesizate de traducători sau adiţionări nemotivate.

În măsura în care, pregătind semantic traducerea, asemenea erori pot fi evitate, pătrunderea analizei semantice în teoria traducerii reprezintă un cîştig.

LE PONT MIRABEAU

Sous le pont Mirabeau coule la Seine
Et nos amours
Faut-il qu'il m'en souvienne
La joie venait toujours après la peine

Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure

Les mains dans le mains restons face à face
Tandis que sous
Le pont de nos bras passe
Des éternels regards l'onde si lasse

Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure

L'amour s'en va comme cette eau courante
L'amour s'en va
Comme la vie est lente
Et comme L'Espérance est violente

Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure

Passent les jours et passent les semaines
Ni temps passé
Ni les amours reviennent
Sous le pont Mirabeau coule la Seine

Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure

Traducere de Mihai Beniuc

SUBT PODUL MIRABEAU

Subt podul Mirabeau curge-n tăcere
Sena şi dragostea mea
Să-mi amintesc că tu plăcere
Veneai mereu veneai după durere

Scanned with OKEN Scanner

E zi e noapte bate-un ceas
Trec zilele eu am rămas

Cu mîini în mîini stăteam noi față în față
Trecea ca subt un pod
Valul sătul la noi subt brață
De-atîția veșnici ochi ce-l tot răsfață

E zi e noapte bate-un ceas
Trec zilele eu am rămas

Iubirea curge ah de-ar fi torente
Și trece-așa mereu
Vai viața trece-n unde lente
Iar în speranță-s coarde violente

E zi e noapte bate-un ceas
Trec zilele eu am rămas

Trec zilele trec săptămîni într-una
Iar timpul vechi s-a dus
Și dragostea pe totdeauna
Tu Senă curgi subt pod te-alintă luna

E zi e noapte bate-un ceas
Trec zilele eu am rămas

Traducere de Ileana Mureșanu

PODUL MIRABEAU

Pe sub podul Mirabeau Sena curge
Și ale noastre iubiri
Trebuie să mi-o spună mereu
Bucuria venea oricînd după rău

Să vină noaptea ora sune
Zilele trec eu pot rămîne

Față-n față rămînem mînă-n mînă
Pe cînd pe sub
Podul brațelor noastre trece
De veșnice priviri sfîrșită undă

Să vină noaptea ora sune
Zilele trec eu pot rămîne

Iubirea se duce ca apa curgătoare
Iubirea se duce
Cît de-nceată-i viața
Și cît de violentă-i Speranța

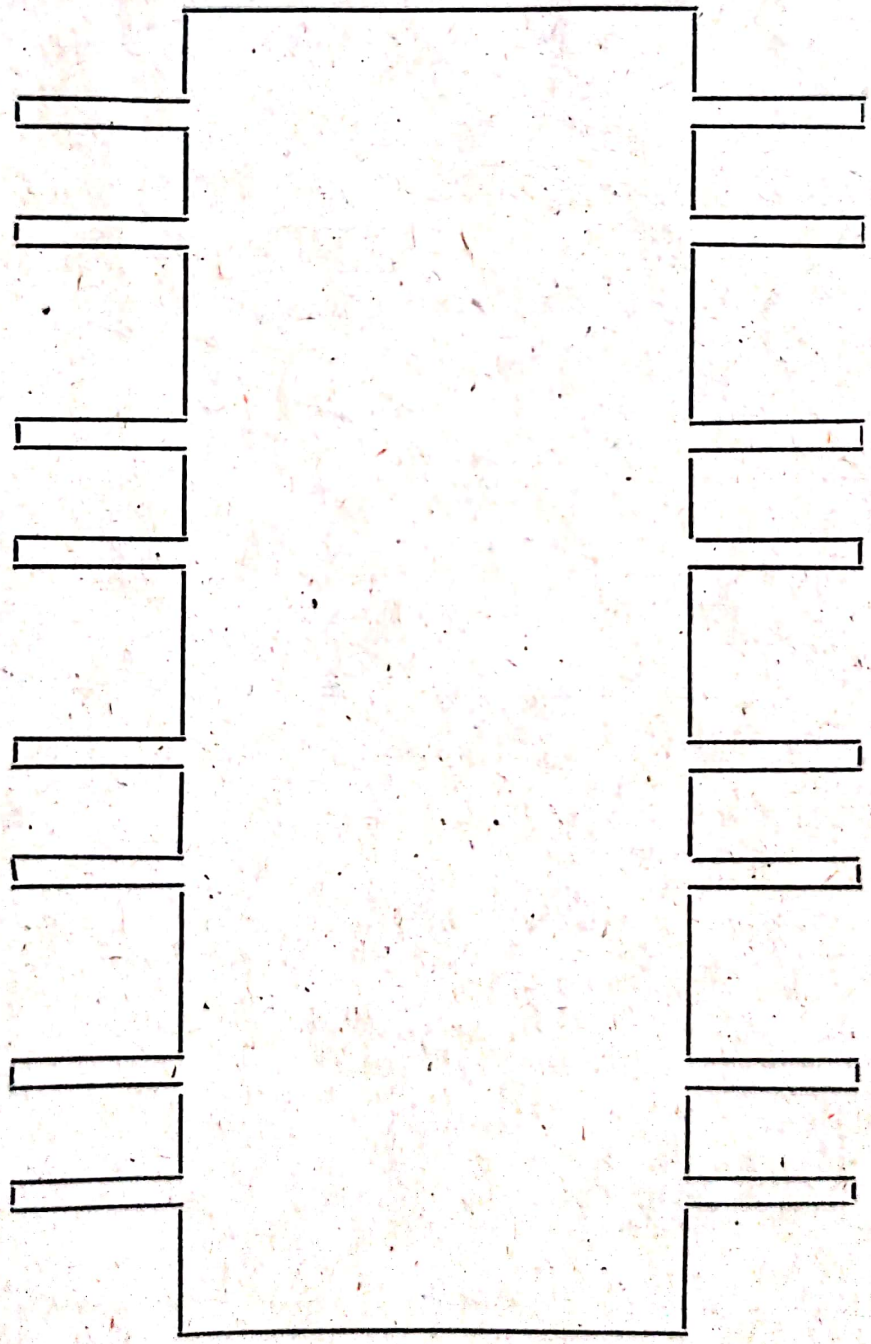
Să vină noaptea ora sune
Zilele trec eu pot rămîne

Trec zilele și trec săptămînile
Nici timp trecut
Nu revin nici iubirile
Pe sub podul Mirabeau Sena curge

Să vină noaptea ora sune
Zilele trec eu pot rămîne

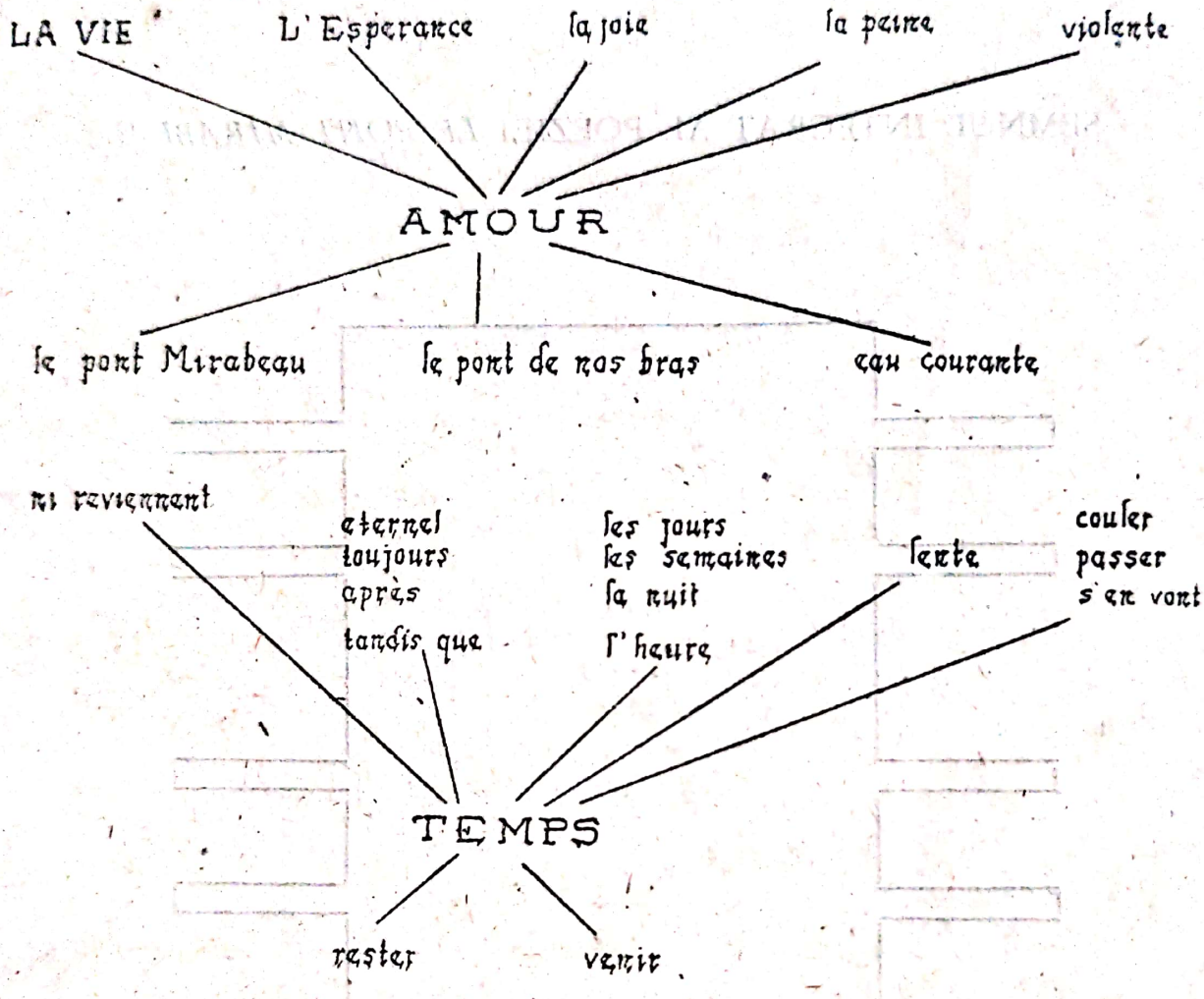
Scanned with OKEN Scanner

SEMNUL INTEGRAT AL POEZIEI *LE PONT MIRABEAU*



Scanned with OKEN Scanner

LE PONT MIRABEAU — CÎMPURI SEMANTICE



Seria sinonimică: couler — passer — s'en aller

Tatiana Slama-Cazacu
(Universitatea din Bucureşti)

CONCEPTUL DE „SINTAXA MIXTĂ"

— Cercetări în jurul unei ipoteze* —

0. Am dori să prezentăm aici cîteva cercetări pe care le-am efectuat recent, vizînd verificarea unei ipoteze formulată acum cîţiva ani (Slama-Cazacu, 1968 b), asupra existenţei unei „sintaxe mixte" (integrînd elemente verbale şi nonverbale în acelaşi lanţ sintactic) în comunicarea orală. Problema aceasta, care prezintă o importanţă teoretică pentru lingvistica generală, are şi aspecte pe care lingvistica aplicată (predarea limbilor, elaborarea gramaticilor, interpretarea informaţiei, ţinînd cont de situaţie etc.) nu poate să le ignore.

1.0. Înainte de a începe discuţia referitoare la aceste cercetări, considerăm necesar să le încadrăm în perspectiva care le-a generat, în speţă o concepţie psiholingvistică (PL) mai largă — şi chiar prin însuşi acest fapt de natură multidisciplinară — pe care am dezvoltat-o treptat şi care, prin răspîndirea sa, formează în prezent „Şcoala psiholingvistică din Bucureşti".

Abordarea PL cea mai răspîndită după anii 50 (fie behavioristă, fie generativ-transformaţională) implica un obiect care nu includea decît aspectele verbale ale comunicării. Totuşi, cercetările despre care vom vorbi mai departe, şi care iau în consideraţie, în acelaşi timp, semnele verbale şi semnele nonverbale, aparţin şi ele abordării PL, dar unei orientări de o altă factură. Trebuie să explicăm, deci, în ce fel a putut această orientare diferită să integreze asemenea cercetări şi chiar să stea la originea lor şi să le ofere un suport metodologic eficace.

1.1. Se ştie acum — mai bine decît în urmă cu cîţiva ani —: există orientări diverse *în* PL şi *referitoare* la PL. Orientarea la care ne vom raporta aici are ca trăsătură specifică punctul său de sprijin în situaţia concretă de comunicare şi, prin însuşi acest fapt — dată fiind complexitatea acestei situaţii —, ea trebuie să ţină seama de numeroasele variabile care intervin aici, deci va trebui să aibă multiple relaţii interdisciplinare: nu numai cu cele două ştiinţe din care provine în primul rînd — psihologia şi lingvistica —, dar şi cu semiotica, sociolingvistica şi altele. Unele cercetări de PL pun mai bine în valoare aceste relaţii şi pot fi utile acestor diverse alte discipline.

Am subliniat de multe ori necesitatea de a se defini bine specificul teoretic şi metodologic al PL şi am „militat" chiar pentru o autonomie a acestui domeniu interdisciplinar. În cadrul teoretic pe care l-am dezvoltat, PL nu este considerată ca o ramură a lingvisticii (sau ca un domeniu aservit acestei ştiinţe, care nu ar face decît să repete corpusul teoretic al acesteia şi să reia modelul unei limbi abstracte: vezi PL bazată pe lingvistica generativ-transformaţională). Dar PL nu este nici numai, după părerea noastră, o ramură a psi-

* O versiune în limba franceză a acestui text a apărut în T. Slama-Cazacu, 1977, p. 114—123.

hologiei, o replică redundantă a psihologiei limbajului (iar asemenea identificări sau confuzii ar putea fi şi ele adesea citate)[1]. Totuşi — nici ramură a lingvisticii, nici ramură a psihologiei, PL este o disciplină de frontieră între aceste două ştiinţe şi, prin alte numeroase legături pe care le are, ea este chiar un domeniu pluridisciplinar.

1.2. Existenţa autonomă a PL se justifică în primul rînd prin specificitatea *obiectului* său: studiul variaţiilor mesajului (construcţie în care se realizează unul sau mai multe coduri) datorate relaţiilor care se stabilesc între emiţători şi receptori în cursul comunicării, ca şi influenţei determinante a contextului asupra tuturor componentelor actului comunicării (Schema 1).

Probabil trăsătura cea mai caracteristică a modelului comunicării, pe care am propus-o de multă vreme — şi, ca atare, — a obiectului pe care l-am atribuit PL — este accentul pus pe context, înţeles la toate nivelurile posibile (incluzînd contextul social, vezi schema 2; cf. T. Slama-Cazacu, 1961 *a*, 1968 *a*, 1970 *a* şi *b*, 1971, 1972-73 etc.). Obiectul PL nu poate fi izolat de context (mesajul fiind integrat în permanenţă în contextul relaţiilor dintre emiţători şi receptori, într-un context situaţional, în contextul unui anumit cod, într-un context social la diverse grade ale sale). La toate aceste diferite niveluri se regăseşte, pe de altă parte, o amprentă socială, datorată raporturilor de incluziune şi de interdependenţe reciproce ale acestor niveluri (Schema 2).

1.3. Luînd realitatea comunicării ca punct de plecare, PL găseşte realizarea obiectului său, cea mai frecventă pentru viaţa omului, în comunicarea *orală* (denumire căreia i-am prefera o expresie pe care am creat-o pentru că pare să reflecte mai bine realitatea: „comunicare umană *praesentibus partibus*“[2]). În această formă predominantă a comunicării umane, se remarcă, pe de altă parte, o selectare virtual posibilă şi temporară — în funcţie de necesităţile impuse în special de context — a unor semne aparţinînd şi altor coduri decît codului verbal-lingvistic (de exemplu, gesturi într-o situaţie de muncă unde este mult zgomot, ca în uzinele metalurgice). Pe de altă parte (caz încă mai frecvent şi normal în viaţa obişnuită — care, să nu uităm, este viaţa omului în general —), există în orice comunicare aşa-zis „orală“ un amestec de componente verbale (V) şi neverbale (NV) (fapt care va fi analizat mai departe). PL este deci obligată să nu ignore niciunul dintre semnele care pot constitui mesajul, în consecinţă atît semnele V cît şi semnele NV. Acestea din urmă pot nu numai să constituie temporar mesaje întregi, nu numai să completeze, să sublinieze sau să întărească în paralel elemente V ale unui mesaj, dar chiar să le înlocuiască pe acestea din urmă în secvenţa cu predominanţă verbală.

Este, deci, logic obligatoriu pentru PL, şi eficient pentru progresul său ca ştiinţă, ca PL să studieze şi codurile NV în sine, cu scopul de a se realiza o mai bună cunoaştere a mesajelor cu dominanţă verbală şi, în definitiv, a complexităţii care caracterizează comunicarea umană prin limbaj.

---

[1] Vezi, printre primii, A. Tabouret-Keller, 1964, p. 96, sau diverse ediţii ale unei cărţi de H. Hörmann, 1967, unde titlul *Psychologie der Sprache (Psihologia limbii)* a devenit în engleză *Psycholinguistics* (1971), iar în franceză *Introduction à la psycholinguistique* (1973), titlu identic, de altfel, pentru acesta din urmă, cu cel al lucrării autoarei de faţă, publicat în română în 1968, şi în ediţii italiană şi engleză în 1973; cf., de asemenea, alte exemple în Slama-Cazacu, 1972.

[2] Care corespunde şi mai bine realităţii redate de expresia — provenind din psihologia socială — „comunicare faţă în faţă“, pentru că permite să se ia în considerare momente „nevizuale“ ale comunicării orale.

Scanned with OKEN Scanner

2.0. Dat fiind că un alt domeniu, *semiotica*, reține acum mult atenția, tinde să devină o pan-știință și se ocupă și ea de diversele semne, este indicat să se discute raporturile între aceste două domenii pentru a face să iasă mai bine în evidență specificul aspectelor supuse cercetărilor care vor fi prezentate mai departe.

Prin însuși obiectul său, prin scopurile pe care PL și le propune să le atingă, prin ipotezele pe care le supune verificării, prin metodologia sa, prin datele obținute în cercetările sale, PL este, cu siguranță, foarte aproape de semiotică.

2.1. Pe de o parte, deoarece semnalele V fac parte din domeniul semiotic, acesta are legături cu PL prin acest segment al obiectului lor, segment mai vast sau chiar dominant în ceea ce privește PL și mai restrîns în semiotică, dar avînd și în aceasta, fără îndoială, un loc deosebit, grație amplorii, sistematicității mai precise și specificului uman al codului lingvistic. Pe de altă parte, aceste relații devin și mai strînse prin faptul că PL se interesează și ea de semnele NV integrate în comunicarea umană normală și le include în obiectul său[3] (chiar dacă în aceasta segmentul ocupat de semnele NV nu are importanța pe care i-o acordă semiotica).

2.2. Această relație semiotică — PL ar trebui considerată, totuși, ca un raport de reciprocitate.

Semiotica nu poate face abstracție de faptul că toate sistemele de semne umane sînt produse și utilizate de om. În elaborarea și folosirea acestor sisteme, psihicul uman este implicat în mod firesc, prin reacții, comportamente, atitudini umane care caracterizează aceste sisteme. Ar rezulta că un tratament *psihologic* al datelor semiotice este obligatoriu.

Ar trebui să adăugăm că toate sistemele umane de semne trebuie — ipotetic, cel puțin — să aibă o bază psihologică (prin urmare și psiho-lingvistică) comună de elaborare și funcționare atît în emitere cît și în receptare. Această universalie umană de simbolizare, de categorizare a semnelor și semnificațiilor lor, de codificare contextual organizată și de decodificare interpretativă este mai bine pusă în valoare (poate și pentru că această formă a fost de mai mult timp studiată) prin actul comunicativ cu ajutorul limbajului care utilizează codul lingvistic. Dar o abordare în termeni psiholingvistici a altor sisteme de semne decît codurile verbal-lingvistice se impune de asemenea. Rezultă o apropiere obligatorie reciprocă a semioticii și a PL, fără a se face o identificare între cele două domenii.

3.0. Unul dintre punctele de contact cele mai evidente dintre semiotică și PL este oferit de fapte pe care le-am relevat recent, privind „sintaxa mixtă".

3.1. De mult timp s-a atras atenția (Slama-Cazacu, 1964 *a* și *b*, 1968 *b*, 1971 *a* și *b* etc.) asupra fenomenelor discutate mai departe și studiate experimental în ultimii ani (T. Slama-Cazacu, 1973 *a*, *b*, *c*, și lucrări încă nepublicate).

Comunicarea umană cea mai frecventă (*praesentibus partibus*, cu predominanță orală) este constituită dintr-un ansamblu discursiv format din secvențe de mesaje în care se inserează componentele V — adesea însoțite de componente NV: gesturi, mimică avînd rolul de a sublinia și, în fond, de a completa componentele V. Dar secvența de componente V este adesea întreruptă de componente NV, care le *înlocuiesc* pe primele. Această inserție variază ca

[3] Este ceea ce ne face să găsim justificată o tratare în termeni psiholingvistici a mișcărilor expresive corporale etc.; vezi, de exemplu, M. Argyle, 1973.

Scanned with OKEN Scanner

frecvență și natură în funcție de situații, de „registrul" adoptat, de tipul psihic al interlocutorilor, de relațiile lor etc. Este vorba despre *folosirea alternativă, în același mesaj, a „cuvintelor" și a semnelor NV* (gesturi, privire, manipulare a obiectelor, folosire a situației comune în ansamblul ei sau a unora dintre părțile ei etc.). Gesturile sau mimica transformă un anaforic (*acesta, asta*) în deictic (*asta*+gest), dar foarte adesea aceste componente NV ale mesajului pot chiar să înlocuiască diferite părți ale frazei, substituindu-se lexical și chiar morfologic și sintactic diferitelor categorii gramaticale (*un gest spre un obiect* poate avea funcția de verb/predicat, de substantiv/complement direct etc.).

De exemplu, textul reprezentat schematic în modelul de mai jos:

„*Uite*^{1} [îi dă lui B un borcan cu dulceață^{2}], *fii atent!*^{3} [mișcare a capului spre copii: „să nu te vadă:"^{4}], *ia asta*^{5} [suprapunere a unui gest al lui A spre un anumit scaun^{5b}], *așează-l*^{6} [suprapunerea mișcării^{6b} capului și a sprâncenelor spre borcanul de dulceață dat], [gest al mîinii^{7} urmat de o mișcare indicatoare a capului spre o etajeră din bucătărie, fiecare mișcare dublată de privirea$^{7b \text{ și } 8b}$ spre etajeră^{9}]; *nu!*^{11} [gest și privire însoțind mișcările^{10} lui B: „mai departe de marginea etajerei!"] ...

Acest fragment de comunicare orală este reprezentat schematic prin modelul de mai jos:

				5 b	6 b	7 b	8 b			11 b
									10(B)	
V	NV	V	NV	V	V	NV	NV	V	NV	NV
1	2	3	4	5	6	7	8	9		11

Model al „sintaxei mixte" integrată în comunicarea „praesentibus partibus".

Este vorba, deci, despre un act de emitere prin articulație verbală, dar și prin dinamică expresivă corporală sau facială, prin postură, chiar prin mers etc.; și despre un act destul de complicat de receptare printr-un dublu canal, *auditiv* și *vizual* în același timp, în care privirea receptorului, ca și cea a emițătorului, joacă un rol enorm. În cursul acestei „strategii de *indicatio ad oculos*", la care receptorul se adaptează cu ușurință, reperul vizual devine foarte adesea unicul element care poate ajuta la decodarea sensului frazei.

În realitatea comunicării nu se mai poate vorbi, de fapt, despre fraze „eliptice", deoarece componentele V ale mesajului sînt completate nu numai prin „situație", așa cum se obișnuia să se spună în gramatica tradițională, ci și prin obiecte, gesturi etc. Modelul limbii, schemele gramaticii din lingvistica tradițională ar trebui, cu siguranță, să fie modificate, ținînd seama de faptele întîlnite în comunicarea reală (unde chiar și o frază zisă „eliptică" este completă, fiind compusă din semne gestuale, mișcări cu obiecte etc.).

Scanned with OKEN Scanner

Fără să insistăm mai mult asupra discutării mai ample a acestor fenomene, ne-am permite să trimitem la cîteva lucrări anterioare (în special la comunicarea privind *indicatio ad oculos*, prezentată la al XII-lea Congres Internațional de Lingvistică și Filologie Romanică, 1968, vezi T. Slama-Cazacu, 1968 *b*).

3.2. Ipoteza „sintaxei mixte" trebuie supusă verificărilor nu numai prin observarea faptelor în comunicarea spontană, ci și în situații experimentale. Experimentele au fost efectuate în Laboratorul de psiholingvistică al Universității din București. Experimente preliminare cu cinci subiecți au fost începute în 1971, de către autoare, în colaborare cu Elena Negro Sancipriano (asistentă la Universitatea din Torino, în cursul unui stagiu la laboratorul nostru; vezi T. Slama-Cazacu, 1973 *a*); experimentele au fost continuate, cu variante definitive și mai complexe, de către autoare singură, cu 30 de subiecți, între 1973 și 1974.

În prima serie de experimente preliminare, cu cinci subiecți (T. Slama-Cazacu și Elena Negro Sancipriano), am cerut subiecților (prin comenzi verbale, neverbale sau mixte) să întoarcă una, două sau trei cești așezate pe o masă, cu fundul în sus.

În *a doua serie de experimente* (T. Slama-Cazacu), experimentatorul (E) a cerut celor 30 de subiecți să execute manipulări diferite (să răstoarne sau să întoarcă, să învîrtească, să pună jos pe podea, să pună pe masă, să dea experimentatorului, să ia etc.) cu cele trei cești de cafea (variantele A și B), precum și cu o cutie paralelipipedică de carton (varianta C), puse pe o masă în cabina laboratorului, unde nu se aflau alte obiecte decît cestile sau cutia și nici alte persoane decît E și subiectul (S). Experimentele au fost efectuate în patru variante experimentale, în care E comunica fie (în A, B și C) numai prin gesturi (indicatoare și/sau imitînd acțiunea cerută de E), fie printr-o mișcare indicatoare a capului și/sau a privirii, fie (în varianta D) prin aceleași gesturi și prin comenzi verbale pe care le completau gesturile („Întoarce!", „Învîrtește!", „Dă!", „Ia!", „Pune!"), în diferite colocații și ordini ale elementelor.

3.3. Prezentarea *in extenso* a rezultatelor, a analizei lor cantitative și calitative, a interpretării și concluziilor care se pot trage de aici va face obiectul altor lucrări. Ne vom limita aici să menționăm înainte de toate faptul că ipoteza „sintaxei mixte" este verificată și experimental.

Pe de altă parte, trebuie adăugat că această dublă strategie a „comunicării orale" este foarte complexă și că trebuie respectați indicii în aparență minimali (totuși observați-spontan de către emițători și receptori) pentru ca ea să fie eficientă. În primul rînd, o componentă care joacă un rol central atît în emitere (ca semn pentru receptor) cît și în receptare (drept canal servind captării semnelor) este *privirea*, cu întreaga ei dinamică foarte nuanțată: de exemplu, atunci cînd E, privind în jos, dă numai ordinul verbal *„Întoarce!"*, S nu știe ce trebuie să facă. Dacă gestul imitativ-descriptiv de „a întoarce" ceașca este adăugat, dar E continuă să privească în jos, unii Ss consideră situația ca foarte ambiguă și întreabă despre ce este vorba; *direcția privirii* (spre ceașcă) constituie tocmai semnul care completează fraza (uneori, și o ușoară mișcare a capului spre ceașcă ajută să se completeze sensul). Din cauza privirii, în special, distanța spațială dintre parteneri și obiectele indicate nu este deloc indiferentă pentru eficiența comunicării.

Distanța în *timp* (lungimea intervalului) dintre un element V și un element NV are și ea o importanță fundamentală. Este suficient ca intervalul optim să fie puțin mai lung, pentru ca S să nu mai seziseze relația dintre cele

Scanned with OKEN Scanner

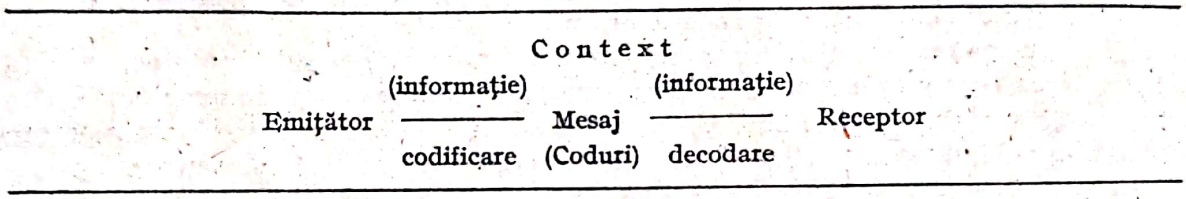
două elemente (fie dintr-un defect al memoriei de scurtă durată, fie că limita de timp quasi convențională este depășită). *Natura* însăși a componentelor (selectare adecvată — într-un anumit moment al secvenței mesajului — a gestului sau a privirii, sau a unei mișcări a capului etc.) joacă un rol important. La fel, *forma* dată unei anumite componente NV: modularea unui gest, durata privirii, amploarea foarte nuanțată a mișcării capului — în jos, în sus etc. —, toate aceste particularități foarte nuanțate au funcția de „trăsături distinctive" și sînt investite cu o valoare lexicală (mișcare a capului *în jos:* „Pune aia *pe podea*", mișcare bruscă a capului spre *un obiect:* „Privește asta!"), precum și cu o valoare morfologică (gestul mai brusc și cu toată lungimea brațului, sau mișcarea bruscă a capului de jos în sus sînt interpretate de anumiți subiecți ca indicînd un imperativ, în timp ce un gest similar, dar de amploare moderată, poate să indice numai existența unui obiect, sosirea unei persoane etc.). Desigur, în această strategie nu trebuie să se neglijeze importanța gradului de codificare (implicită în unele componente NV pe care le-am folosit în laborator, sau create *ad hoc* prin faptul că un gest, de exemplu, descrie acțiunea sau un obiect).

Raportul *cantitativ*, ca și de *distribuire în „spațiu"* (adesea în *distaxii*) a componentelor V și NV în funcție de context, *colocația* și *ordinea* diferitelor componente (cuvinte, gesturi, privire, obiect integrat în actul comunicării etc.) în mesaj sînt foarte adesea pertinente în această sintaxă (rezultatele, din acest punct de vedere, sînt încă în curs de elaborare). Se pare că există o ordine privilegiată (cea mai puțin echivocă) și care ar putea fi aceeași pentru „sintaxa mixtă" ca și pentru sintaxa verbală, cea stabilită de gramatica tradițională a unei limbi. Am remarcat uneori, în înlănțuirea acțiunilor cu obiectele, a gesturilor, a privirilor etc. — care formau tema comunicării — un izomorfism cu relațiile sintactice obișnuite în lanțurile verbale. Între aceste două ordine date verbal: „— privire sau gest spre o ceașcă + (cuvîntul) *dă!*", și „— (cuvîntul) *Dă!* + privire sau gest spre o ceașcă", cel mai eficace pare a fi, de obicei, al doilea. În ordinul dat de experimentator prin indicatori NV (gesturi, privire, integrare a obiectelor în mesaj — ceașca de cafea pe masă și situația): „Ia ceașca asta! întoarce-o, pune-o din nou pe masă!", trebuie urmată o succesiune specifică a indicațiilor spre obiecte și privitoare la acțiuni — gesturi, priviri (care „marchează" gesturile sau acțiunile) — pentru ca partenerul să poată interpreta corect mesajul. De asemenea, subiectul, în răspunsul său motric („iau ceașca, o întorc, o pun pe masă"), urmează o ordine sintactică izomorfă celei a unui răspuns verbal. Acest izomorfism se remarcă și cînd se analizează mesajele obișnuite ale comunicării orale, în „sintaxa mixtă". Din acest punct de vedere, deci, comportamentul de comunicare cu predominanță verbală (care constituie, de fapt, baza acestei „sintaxe mixte") ar putea fi similar (dacă nu chiar un derivat pe planul genetic) al unui comportament general semiotic uman (vezi ipoteza avansată de autoarea de față, în T. Slama-Cazacu, 1976, și care coincide, în anumite privințe, cu ipotezele formulate de J. Bruner sau D. McNeill, cf. acesta din urmă, 1976). Studii asupra genezei comportamentului sintactic ar putea fi, într-adevăr, continuate și coroborate cu cercetări de tipul prezentat mai sus. În orice caz, ipoteza unei baze semiotice comune tuturor acestor comportamente nu este atît de „ipotetică" și de „nouă" cum pare la prima vedere, căci ea se leagă de ceea ce este un postulat: caracterul integral al psihismului uman, sistem complex în care toate elementele există în interdependență.

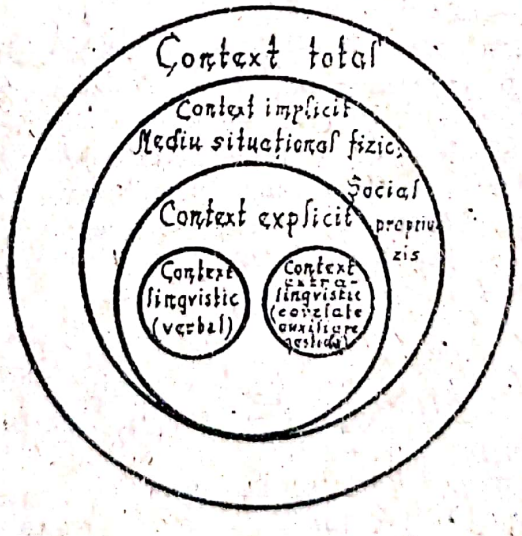
Scanned with OKEN Scanner

4. Aceste cercetări — care continuă încă — arată şi alte variabile de care depinde receptarea eficace în comunicarea „orală" uzuală şi pot avea nu numai consecinţe teoretice pentru lingvistică, semiotică, PL, dar şi consecinţe practice, pentru elaborarea celor mai adecvate metode de predare a limbilor, a unor gramatici mai conforme cu realizarea efectivă a limbii, a mesajelor optime în situaţii specifice de muncă (vezi şi T. Slama-Cazacu, 1964 *a* şi *b*; J. Leplat şi X. Cuny, 1966, 1969) şi a activităţii umane în general, ca şi pentru a ajuta la aprecierea valorii realizării stilistice veridice — reflectînd trăsăturile comunicării orale normale —, în textele literare etc.

Schema 1. *Model al comunicării prin limbaj*



Schema 2. *Nivelurile contextuale ale comunicării prin limbaj*



Nic. Goga
(Universitatea „Babeș-Bolyai", Cluj-Napoca)

VALORI SEMIOTICE CONOTATIVE LA NIVELUL STRUCTURĂRII GRAFICE

Precizări, delimitări:

I. Structura grafică vizează planul expresiei lingvistice. Expresia lingvistică se poate prezenta sub formă a) orală și b) grafică. Prezentarea grafică e corespondenta vizuală a structurării orale.

II. Se poate vorbi despre structurare grafică în sens restrîns, vizînd transcrierea fonetico-fonologică (grafemică) a sunetelor și fonemelor, și, în sens larg, vizînd constituirea complexelor sonore în cuvinte și sintagme[1], sau organizarea, „încadrarea", structurarea în pagină a unui „text" unitar, finit, a unui text ce vizează o idee fundamentală, o stare impresivă dominantă ori grupaj coerent de idei și sentimente.

III. Dacă în exprimarea orală vorbim despre funcții, valori denotative și conotative, aceleași funcții și valori se pot realiza și prin exprimarea scrisă, ea fiind corespondenta grafică a celei dintîi.

Funcțiile fundamentale ale limbii sînt de a forma, denumi și comunica idei și sentimente, funcții pe care scrierea „încearcă" să le redea, să le fixeze și să le transporte de la individ la individ, de la o generație la alta. În acest sens „limba scrisă" e un echivalent al „limbii vorbite". Pentru păstrarea acestui echilibru de quasi-echivalență și identitate, cît mai stabil și fidel, între aspectul grafic și aspectul oral, se constituie legile, normele și principiile ortoepice și ortografice.

* * *

În comunicarea orală, concomitent transmiterii valorii ei obiective se poate vorbi despre anumite „suplimentări" ale funcției de bază a limbii și care participă la îmbogățirea acesteia cu noi valori: subiectivă, efectiv-expresivă, simbolică etc. Toate aceste „suplimentări" se referă la atitudinea, comportamentul, implicația temperamentală ale subiectului emitent, care sînt realizate, în parte, prin intonație, ritm, accent, linie melodică, tempoul de vorbire, privire, fizionomie, gesticulație, atitudine maniacală, aspect vestimentar, ornamental, coloristic de asortare, fard etc. etc.

Aceste „surplusuri" adăugate prin elemente extralingvistice, ce pot să imprime o anumită coloratură comunicării orale, lipsesc, neputîndu-se concretiza simultan în procesul comunicării scrise. Aceste „mijloace" extralingvistice constituie un adaos ce imprimă mesajului o suplimentare conotativă evidentă,

[1] Folosim aici termenul de *sintagmă*, nu în sensul de cuvînt compus, ori grup de cuvinte cu o valoare și funcție quasiunitară (lexicală, gramaticală, stilistică), ci în accepțiunea mai largă a lui Hjelmslev, un enunț mai dezvoltat, un text mai extins.

Scanned with OKEN Scanner

posibil a fi descifrată direct, prin însăşi transmiterea orală, prin legătura nemijlocită între cei doi parteneri, emiţător şi receptor.

Toate aceste accesorii, în cazul aspectului scris al comunicării, lipsesc, de unde concluzia că limbajul, sub aspectul său scris, este mai redus în modalităţi şi mijloace de redare a acestui conţinut suplimentar.

Transpunerea, transmiterea, implicit, receptarea tuturor acestor „înglobări" semiotice, concomitente comunicării scrise — ca în cazul exprimării orale — sînt imposibile, necesare fiind paranteze, descrieri, intervenţii explicative, comentarii intertextuale, notaţii de factură regizorală, paralelisme narative etc., care duc la „ruperea" conţinutului lanţului textual al comunicării.

Există, totuşi, procedee şi mijloace de reliefare, accentuare şi potenţare a conţinutului, în direcţia evaluării sale conotative, specifice limbajului scris. Printre acestea: utilizarea semnelor de punctuaţie şi ortografice cu un surplus de semnificaţii, altele decît cele obiective, precum şi folosirea diferitelor caractere (tipuri) ale grafemelor, geminarea sau triplarea unuia şi aceluiaşi grafem, spaţierea sau îndesirea lor, fracţionări grafice, decupări în rîndul tipografic, schimbarea direcţiei sale, introducerea unei anumite structuri grafice; pe orizontală sau verticală, a unei tectonici specifice, o repartizare intenţională a „alburilor", distanţarea între rînduri, strofe ori paragrafe sau chiar renunţarea la semne, aşezarea „textului" în pagină sînt doar cîteva dintre ele.

Toate aceste modalităţi sînt menite, nu numai să adîncească conţinutul, ci, orientînd şi sugerînd cititorului o nouă ipostază de intuire şi receptare a mesajului, să-l ajute în a analiza şi capta cît mai plenar acel „nerostibil" al operei de artă. Astfel „infirmitatea" limbii scrise, nu numai că este depăşită, dar se recuperează chiar unele valori latente pe care uneori, le simţim ca vagi şi difuze în comunicarea orală.

În împrejurările date, nu mă voi referi la toate tipurile şi cazurile, posibile a fi supuse comentariului, din punctul de vedere al reliefării şi valorificării elementelor grafice prin învestirea acestora cu valori sporite, ci numai la cîteva exemple legate de text[2].

Preocupările de interpretare şi analiză raportate la prezentarea şi încadrarea grafică a elementelor în text, a textului în pagină, a structurării grafice, în general, nu sînt prea abundente. Referiri tangenţiale, fără să constituie o cercetare preferenţială, disparate şi ca mod de interpretare se găsesc la G. Călinescu, D. Caracostea, S. Puşcariu, T. Vianu, iar în etapa actuală ele au devenit mai intense şi mai circumscrise acestei sfere: Mircea Seche, Constantin Crişan, Alexandra Ilieş; aş menţiona contribuţia valoroasă şi îndemnul expres, în direcţia acestei cercetări, constituind model de analiză, a profesorului G. I. Tohăneanu[3].

Aş începe — pentru ca deosebirea dintre aspectul oral şi cel scris să fie mai relevantă — cu un exemplu din proza argheziană, unde dezvăluirea valorii semantice, prin receptarea vizuală a aspectului grafic, creşte. Printr-un joc al omofonelor şi apoi dintre acestea şi omonime, T. Arghezi reuşeşte să redea grafic, mult mai pregnant, ceea ce s-ar pierde numai la nivel oral. Sînt vizate, la grad de generalizare, o anumită atitudine politic-socială şi o anumită „simpatie", cu un amestec bizar de umor şi ironie: „Groitorul zice: *s-a*

---

[2] Cu ocazia unei comunicări, *Grafemul — implicaţii semiotice conotative*, în cadrul şedinţelor S.R.L.R., Cluj-Napoca, 1977, am insistat asupra valorilor conotative la nivelul grafemului.

[3] G. I. Tohăneanu, *„Punerea în pagină" a textului poetic*, în volumul *Dincolo de cuvînt*, p. 76—88.

Scanned with OKEN Scanner

scumpit . . . Cismarul răspunde: *s-a scumpit* . . . *S-a scumpit* cămaşa, *s-a scumpit* ciorăpăria, *s-a scumpit* aţa, berea, şi apa *s-a*, şi electricitatea *s-a* şi telefonul *s-a*, şi tramvaiul . . . Totul *s-a* şi totul *se*. E o teologie a lui *Sa*, care în toate zilele iese din *Se*, originea lui din ajun, cînd *Sa* era puţintel mai mic: Tatăl şi Fiul. Nu se schiţează în Biserica sfîntului *Sa*, care ne bîntuie tot mai mult, nici o schismă. Unitatea de vederi şi credinţe e generală. Cînd auzim că *s-a*, o moleşeală plăcută ne intră în toate oasele, ne plecăm capetele a închinăciune, ducem mîna la buzunar şi plătim entuziaşti că putem servi cu umilinţă pe *Majestatea Sa* /s.n./ (T. Arghezi, *Bilete de papagal*, Bucureşti, 1946, p. 311—312).

Transferul de la o propoziţie, exprimată printr-o formă verbală analitică „*s-a scumpit*", la una contrasă „*s-a*", redusă apoi numai la morfemul diatezual „*se*"; deplasarea de la un echivalent verbal „*s-a*" la unul substantival, omofonic „*sa*", mărindu-i simbolic sfera prin scrierea lui cu majusculă „*Sa*", şi din omonimia şi sinonimizarea lui subtilă cu unul din elementele prezente în formula de adresare, oficial reverenţioasă, în vremea monarhiei „*Majestatea Sa*", este drumul abil, nu lipsit de inventivitate şi invectivă, realizat grafic, ca într-un joc, din care o nărăvită şiretenie coţcărească nu e absentă; e o iscusită împletire, între zis şi scris, cu joc între ureche şi văz.

Structurările grafice sînt de efect, drept ce, şi căutate în texte mai scurte, în care scopul lor fundamental e să atragă privirea şi apoi zăbovirea asupra „structurii de adîncime", ca în afişe, reclame, anunţuri etc.

Marin Preda, la un moment dat, în romanul său *Viaţa ca o pradă*, face următoarea remarcă: „Am trecut pe lîngă un restaurant a cărui firmă avea în mijloc pictată o pisică. Am citit firma care era scrisă cu trucul suprarealiştilor: *Restaurant la pisica D. Pasăre şi berărie neagră N. Coliban* /s.n./. Pe urmă am văzut că pisica încurcă sensul, trebuia citit: Restaurant şi berărie la „Pisica Neagră" D. Pasăre şi N. Coliban" (p. 70). Era vorba, în fond, despre o structură grafică!

În romanul său *Carlton*, avînd ca temă ultimele trei zile şi nopţi ale locatarilor, din fostul bloc cu acelaşi nume, din Bucureşti, distrus complet în noaptea cutremurului de la 9 spre 10 noiembrie 1940, Cezar Petrescu, alături de elementele de punctuaţie şi ortografie — investite şi cu alte valori decît cele obiective — se foloseşte şi de modalităţi grafice pentru a înviora şi plasticiza fondul emotiv al romanului său.

O vocabulă: *mîine*, anume aleasă de autor, în care şi prin care exprimă frămîntările legate de-o existenţă, aşezată între noapte şi zi, între vrere şi dorinţă, între prezent şi viitor, devine, în cursul romanului, o vocabulă simbol.

În acest „mîine", sustras unor contexte ca „s-o fac mîine", „lasă pe mîine", „mîine nu poate să-ţi refuze nimeni nimic", „mîine e dimineaţa pe care o aşteaptă de 10 ani", „mîine pornesc", „mîine să-mi aduci", „atîtea alinări cîte îl aşteaptă pe ziua de mîine", „să nu uiţi mîine", „mîine ai să le uiţi", „mîine au să ni se pară", „mîine primeşti actele", „vorbim mîine", „mîine o schimb", „am să mă întorc definitiv mîine", „o să-l văz mîine", „mîine am să caut", „mîine pleacă" şi multe altele, se includ gînduri, zvîrcoliri, trăiri, înfrîngeri, remuşcări, idealuri, îndestulări, nădejdi şi deznădejdi, griji, plîngeri, abjecţii, răfuieli, obligaţii, bucurii, dorinţi, blesteme, regrete, trufii, datorii, dureri, hotărîri, amintiri . . .

Romanul, mergînd spre o anumită „dezlegare", este receptat şi prin cîteva sintagme-cheie, în care nucleul semantic este tot „mîine": „pe mîine", „Mîine dimineaţă", „de mîine", „mîine la şase", „mîine seară", „pînă mîine",

Scanned with OKEN Scanner

„chiar mîine", „mîine după amiază", „inevitabilul mîine", „mîine după masă", „drumurile de mîine", „hotărîrile de mîine", „eliberările de mîine", „dar mîine"? și altele.

„*Mîine*" devine un semn relevant, atît prin încărcarea lui cu multiple valori pragmatice, cît și prin frecvența sa[4]. Prin reluări obsedante și utilizări excesive, prin înglobări semantice și intensificări de frecvență, semnul „mîine" devine semnal simbolic.

Conștient despre aceste „sarcini" ale cuvîntului, autorul și-l alege ca „motiv grafic", încercînd să-i supraamplifice dimensiunile conotative, structurîndu-l grafic, în rînd, în pagină, în text, în forme și tectonici căutate expres, în vederea descifrării, pe cît posibil, exhaustive, a tuturor semnificațiilor lui obiectiv-subiective.

Capitolul *Ziua a treia* (vol. II, p. 129), are ca moto numai acest cuvînt, structurat într-o scară descendentă de trei trepte, urmat de puncte de suspensie:

Mîine . . .
Mîine . . .
Mîine . . .

pentru ca în capitolul final *Ultima noapte*, (vol. II, p. 276), să se așeze cuvîntul în cinci trepte, mărindu-i unghiul de înclinare, și să-l plaseze într-o înlănțuire strîns contextuală a punctelor de suspensie, sugerînd astfel o relativă consistență și stabilitate a evenimentelor:

. . . mîine . . .
. . . mîine . . .
. . . mîine . . .
. . . mîine . . .
. . . mîine . . .

iar pe pagina următoare (277), același cuvînt, în aceeași scară, în aceeași relativă structurare a cuvîntului între punctele de suspensie, apare cu o gravitate simbolică și meditativă crescîndă, prin grafierea lui cu majusculă:

Mîine . . .
. . . Mîine . . .
. . . Mîine . . .
. . . Mîine . . .
. . . Mîine . . .

La p. 300, același clișeu grafic, cu punctele de suspensie doar în dreapta:

Mîine . . .
Mîine . . .
Mîine . . .
Mîine . . .
Mîine . . .

[4] În numai 36 de rînduri, *mîine* este evocat de 19 ori (vol. II, p. 185—186), iar sintagma „mîine seară" apare de șase ori pe o singură pagină (vol. II, p. 297).

Scanned with OKEN Scanner

orientează cititorul mai mult, spre implacabilul ce vine, un deznodămînt iminent, spre acea sincopă vitală, socială, sugerată grafic și prin punctele de suspensie și apocopă, luate din monologul indirect liber al bătrînei, de la apartamentul 41, care „nu izbutește de a deschide pleoapele deplin“ și „nu-și lămurește în cugetul toropit ce-anume a vrut ea să-și spună pentru mîine, să facă *mîine . . . mîine . . . mîi . . .*“ (p. 307). /s.n./

Romanul se termină printr-o pagină figurativ grafică memorabilă, într-o tectonică dezvoltată și dezolantă, ce se imprimă vizual adînc.

Cuvîntul *mîine*, folosit ca laitmotiv, în cursul romanului, acest „exasperant mîine“, cuvînt ca de ritual, reprezentat izolat, desprins din contextele în care el cîștigase o lume de semnificații, umple aproape o pagină. Este repetat de zeci de ori. Așezat, la început, în trepte, se năruie apoi, dărîmîndu-se pe o oblică descendentă frîntă, în surpări și prăbușiri cu goluri și iregularități căzînde, cu segmentări direcționale prăvălitoare, pînă la rostogolirea debordantă și răsturnare totală, îngrămădită, sau izolat, stingheră, pe verticală.

Și ca, în cascada aceasta torențială de năruire și răvășeală de-a valma, bulversajul să fie cît mai accentuat, reprezintă cuvîntul pe verticală, în sus, ca luînd-o în răspăr! În cele din urmă, în rîndul final, cuvîntul este readus la grafia normală și pus în echilibru — un echilibru oscilant — dat de tangajul larg al punctelor de suspensie. Prezentăm, în copie, această pagină din roman:

ANEXA 1. pg. 8

. . . se prăbușește, se năruie în haos,
se rostogolește în cascade, se duce în nimic.
ziua lor de mâine . . .

mâine . . .

mâine . . .

. . . mâine . . .

. . . mâine . . .

mâine . . .

. . . mâine . . .

mâine . . .

mâine . . .

mâine . .

mâine . . .

mâine . . .

mâine . . .

mâi e . . .

mâine . . .

mâine . . .

mâine . . .

mâine . . .

mâine . .

. . . mâine . . . mâine . . .

mâine . . . mâine . . . mâine . . . mâine . . . mâine . . . mâine

Scanned with OKEN Scanner

Această imprimare grafică creează şi sintetizează, vizual, dislocarea şi prăbuşirea materială şi spirituală a blocului şi a aspiraţiilor din prea multul MIINE, iar punctele de suspensie sugerează contextul, contextele rupte, în care acest *mîine* îşi avea fragilitatea sa de sprijin şi incertitudini. Reaşezarea lui grafică în rîndul ultim, normal pe orizontală, ne spune că totul se va relua, că viaţa merge înainte, că mîine ne vom vindeca, vom construi, vom reîncepe un gînd nou, un sentiment, o viaţă . . .

Sentimentul de dor, atît în creaţia cultă cît şi, mai ales, în cea folclorică, este corelat cu sentimentul de duioşie, de tristeţe, de apăsare, de însingurare, de melancolie, toate conturate prin trimiteri la obiecte ce pot evoca atari stări emotive: nor, vînt, pădure, izvor etc. dar, mai ales, asocierea se face cu copacul, îndeosebi plopul, cu frunzele-i neodihnite în zbateri şi fluturări tremurătoare de suspin şi nealin[5], sau cu orice altul cu coroana-i zveltă spre înălţimi. (Vezi L. Blaga).

E suficient să ne gîndim la versul, devenit titlu de poezie, *Pe lîngă plopii fără soţ* . . . în care evocările de triste amintiri şi neîmplinite dorinţi, stau sub emblema fluctuantă şi de continuă nestatornicie a frunzei plopului, sau cum G. Bacovia, personificîndu-şi, pentru o mai strînsă corespondenţă, simbolul sub care, liniştit şi grav, îşi rosteşte gîndul singurătăţii şi al morţii:

„*Sărmanii plopi de lîngă moară*
Cum stau de singuri singurei . . .“ (Pastel)[6]

---

[5] Imaginea plopilor înalţi l-au impresionat profund şi pe I. Slavici, cum singur o mărturiseşte: „La Macea am vizitat şi castelul lui Cernovici, care nu era acasă. Mi-a rămas pînă-n ziua de astăzi adînc tipărită impresiunea pe care a produs-o asupra mea pădurea de plopi înalţi, primii pe care i-am văzut în viaţa mea, şi mulţimea de ciori neastîmpărate, care cîrîiau a pustiu“. (I. Slavici, *Sărbători fericite*, în *Opere, IV*, Bucureşti, 1970, p. 517).

Ce apropiate sînt notările sale de versurile bacoviene, din care am desprins, în cursul comentariului de mai sus, versul temă:

„Cum negre gînduri cad pe mine
Cînd mă gîndesc că am să mor . . .
Aşa cad corbi pe vîrful lor,
Cum negre gînduri cad pe mine“ (Pastel)

Pentru V. Voiculescu „înaltul plop“ devine simbolul unei coloane arzînde şi tremurătoare, ca luminînd intrarea-n paradis, încărcaţi de înfiorate rememorări:

„Şi dînd să intru, stau înfiorat:
Înaltul plop la porţi m-aşteaptă iară,
Dar toamna purpurie l-a schimbat
In galben stîlp, pîlpîitor de pară
Ce freamătă de vînturi zbuciumat“ *(La poarta paradisului pierdut)*,

iar pentru I. Pillat, *Plopul* devine simbolul catargului spre cele zări, încărcîndu-l de misterul depărtărilor:

„Născut din ţarină spre cer se-avîntă
Ca un izvor de ramuri şi de foi . . .
Şi dorul-l mînă norilor . . .
. . . . . .

Sînt, Doamne, plopul cel legat de glie
Intins, spre infinit ca un catarg!“
(*Versuri*, Bucureşti, 1968, p. 47—48).

[6] M. Codreanu în poezia sa *Plopul* receptează aproape saphic acest neastîmpăr:

iar L. Blaga, tot într-o atmosferă meditativă, prin evocarea siluetei asemănătoare, realizează identice similitudini, voit pusă într-o formulare de iz popular arhaizant:

„Chiparoşi ca fusele

. . . . . .
. . . . . .

către inimi — dusele (Coasta soarelui)

Poezia populară e mai directă:

„Cine crede dorului
Are casa cucului
Şi odihna vîntului", sau

„Doamne cum sună izvorul
Unde-şi cîntă badea dorul
Săracă inima lui
E ca frunza plopului,
Că nu bate pic de vînt
Şi-i vezi frunza tremurînd
Şi cînd bate şi cînd stă
Frunza lui se clatină"

Am înscris aceste observaţii, ca o paranteză atmosferizantă, pentru a deschide cadrul de interpretare mai adecvat, sub aspectul structurii grafice, a poeziei *Dorul* de Ion Ţîrlea, publicată în „Steaua", din 1976, Nr. 9.

În cazul prezentei poezii, eşti surprins, nu atît de legătura, devenită consens comun, între *dor* şi *plop*, între *plop* şi *ploi* şi *tremur*, cît de ingeniozitatea structurării versurilor în rînduri asimetrice, imprimînd vizual mişcarea ramurilor fragile, ca o despletire feminină de farmec şi elegiac, croindu-şi întreaga siluetă zveltă pe trunchiul vertical al ultimului vers:

„A ramurilor sale-n mlădire
Vibrează calm în magica tăcere
Din visătoarea lui singurătate

. . . . . .

Şi-un freamăt lin, un freamăt de mistere
Foşneşte-n frunze-alene clătinate.
Ce simţitor e plopul meu din vale:
Cînd rîzi, pătrunde-n ramurile sale
Un viu concert de rîsete-n surdină;
Iar dacă plîngi, în plop ecoul zboară . . .
Şi, frămîntat de jale, se-nfioară

Din vîrf de crengi şi pîn-la rădăcină"
(*Scrieri*, I, Bucureşti, 1968, p. 123).

DORUL

Înaltul plop
va înverzi o vară
și încă o vară
și încă o vară
purtat pe brațe
de soare
de ploi
și de vînt
și o să se cutremure
într-una
o să se cutremure
mereu
a
ș
t
e
p
t
î
n
d.

Versurile, începînd, cu primul, curg continuu, fără vreo „conturbare" din partea semnelor de punctuație, pînă la ultimul vers, ce încheie, pe verticală, poezia. Încheierea poeziei, marcată voit „școlărește", prin punct, dublează valoarea obiectivă a acestuia, printr-una conotativă. Această ortografiere, pe de-o parte, este marcarea gramaticală a unui enunț dat, pe de alta, sugerează, mai evident, unitatea dintre planul expresiei, ca semnificant grafic arhitectural, și structura de adîncime, ca plan al semnificatului poetic.

Vizual, poezia se încarcă de semnificații, nu numai sub aspectul structurării grafice a versurilor, ci și sub cel al așezării textuale — tot structurare este — în pagină. Versurile, începînd regulat, simetric, pe verticală, prezintă o creionare grafică ce pare o tăietură peisagistică, de însingurare, concretizată printr-un pom, retezată în stînga, dar cu un spațiu larg în dreapta, ceea ce îi mărește și mai mult solitudinea, lăsînd lărgime reveriei plăsmuitoare de nostalgii.

Și, dacă o structurare gîndită și căutată a textului și a acestuia în contextul tipografic, în planul expresiei grafice, în vederea unei împletiri expresive, cît mai adecvate, cu planul ideatic e binevenită, trebuie să menționăm că nu orice astfel de structurare e randamentală, că nu orice rezolvare de acest fel reușește să surprindă și să impresioneze plăcut. Printr-un transfer excesiv și o prelucrare ostentativă la nivelul expresiei grafice, s-a ajuns la exagerări, formalizări goale, artificiozități. Exemple foarte multe se pot da din poezia concretă ori din creațiile diferiților poeți ai diferitelor curente, mai ales școli, ultra moderniste ca lettrism, tipografism, geometrism etc. O parte din caligramele lui Apollinaire pot constitui exemplificări și în acest sens[7].

[7] Un exemplu de structură grafică textuală, de acest fel, am descoperit după prezentarea comunicării. Îl dau în Note pentru confruntare și confirmarea celor spuse pînă acum. Poezia este intitulată *Poemul bradului*, de Ion Segărceanu, publicată în România literară, 1978, nr. 52, p. 4.

Scanned with OKEN Scanner

Nu aceste cazuri le-am avut în vedere, referindu-ne la valoarea conotativă a structurării grafice, ci pe acelea care contribuie, fără exagerare, la o mai profundă analiză și receptare a mesajului poetic. Insistînd asupra structurării grafice, acolo unde această analiză se pretează, ni-l vom apropia mai mult acel inefabil al textului poetic, simțind literele textului, structura sa grafică pînă la palpabil, ca atunci cînd — după expresia plastică a lui T. Arghezi — descoperi, înconjurînd cu mîna o tiară veche de aur, pietrele scumpe, prinse definitiv în metalul de preț.

POEMUL BRADULUI

O,
din-
tre
toți
pomii
cel mai drag
și mai drag
bradul cel falnic
îmi este,
bradul cu ácele lui
pururi verzi,
avîntat sub cupole celeste
ca un simbol al bărbăției,
al vieții,
cu trupul înalt,
ne-ncovoiat de furtună
care cu vîntul,
cu șoaptele codrului se îngînă
și pe care îl cîntă
ca pe-o eternă minune poeții.
Bradule,
mîndrule,
tu, care stai
domn peste plai
cu munții la sfat,
de zări înfășat,
de ploi sărutat,
pe păsări vrăjit,
de stele-n zenit,
de cerbi, căprioare,
de limpezi izvoare,
slăvită să-ți fie
ramura-n vecie . . .

Structurarea căutată a poeziei într-o „concretizare" foarte directă, o frustrează de pulsul emoțional pe care autorul caută să-l realizeze la nivelul expresiei grafice, rămînînd însă numai la nivelul „jocului", fără suflu poetic.

Scanned with OKEN Scanner

Maria Vodă Căpuşan
(Universitatea „Babeş-Bolyai", Cluj-Napoca)

MASCĂ ŞI SEMN ÎN TEATRU — O PERSPECTIVĂ SEMIOTICĂ

„Am uitat cu totul că simbolul originar al teatrului e masca. Maşca e rigidă, unică, cutremurătoare. Ea e neschimbată, inexorabilă; ea e Destinul. Fiecare om îşi poartă masca lui, poartă ceea ce anticii numeau vinovăţie. Copiii se îngrozesc de ea şi plîng; acesta e şi rostul scenei. /.../ În mască zace o lege, e legea dramei. Non-realitatea devine fapt". Afirmaţia lui Yvan Goll (*Nemuritorii*) îşi păstrează pertinenţa şi astăzi, cu largi deschideri spre sensurile de profunzime ale spectacolului dramatic, în calitatea sa de ceremonial al comunităţii umane, în raporturile necesare cu celelalte arte vizuale.

A vorbi despre mască în teatru implică cel puţin două riscuri. Pe de o parte poţi fi acuzat de anacronism, căci masca sugerează mai ales teatrul antic, după opinia comună. Şi totuşi, masca e prezentă în marile momente ale genului, începînd cu tragedia greacă pînă la nô-ul japonez, de la commedia dell'arte pînă la expresionism şi la teatrul absurdului, pînă la teatrul „mitic" românesc al lui Lucian Blaga şi Marin Sorescu. Chemarea măştii străbate arta la răspîntia veacurilor al XIX-lea şi al XX-lea, pătrunde în saloanele expoziţiilor şi în colecţiile amatorilor, Apollinaire sau Ghelderode, prin obiecte stranii venite din Africa şi Extremul Orient, izbucneşte în picturile lui Ensor şi Picasso, în sculpturile lui Max Ernst. Nu e doar apelul unui exotism de suprafaţă, un amatorism sofisticat, o exacerbare a bizarului, interes facil pentru forme de artă ce sparg tiparele artistice ale Occidentului. Dincolo de hotărîtoare înnoiri estetice, potenţîndu-le în profunzime, răzbate chemarea unor adîncuri umane arhetipale, mărturia unei cutremurări originare în faţa misterului ontologic, redescoperită astăzi într-o epocă de răscruce a culturilor ce se ştiu muritoare.

Teatrul cunoaşte şi el această chemare, poate chiar înaintea altor arte, înaintea „modei" măştilor negre, prin Jarry şi Caragiale.

Dar a ne întreba astăzi despre temeiurile şi funcţiile măştii în teatru nu este doar un omagiu adus istoriei sale venerabile. În contextul unei civilizaţii moderne a imaginii, teatrul tinde, deliberat sau intuitiv, să acorde vizualului o pondere sporită în „polifonia sa informaţională", în confruntarea sală — scenă.

Celălalt risc ţine, mai degrabă, de semiotică. E riscul de a detaşa din întregul spectacolului teatral una din componentele sale pentru un studiu aprofundat, fără a denatura însă perspectiva de ansamblu. E o metodă riscantă, dar absolut necesară, adeseori practicată mai ales asupra textului dramatic. Ea e motivată astăzi de faptul că semiotica teatrală se află încă într-o fază de căutări, fără a-şi fi fixat şi delimitat cu centitudine căile de investigaţie şi instrumentele apropriate, mai ales în ceea ce priveşte latura vizuală a spectacolului, şi, în special, kinesica.

Scanned with OKEN Scanner

Apare, deci, util a cerceta statutul specific al măştii în teatru, funcţiile sale în scenă, dintr-un punct de vedere sincronic, dar făcînd apel la marile momente ale istoriei genului.

I *Masca — obiect şi imagine:*

In sistemul complex de semne al spectacolului, masca, prezenţă materială, figurează ca element vizual fix, alături de decor sau de alte obiecte scenice. Dar este evident că ea se diferenţiază net de carafa cu apă sau de orice alt obiect de recuzită al scenei naturaliste, înrudindu-se, în schimb, cu unele obiecte simbolice, cum ar fi, de pildă, sceptrul regal sau bastonul bufonului. Diferenţa e dată de faptul că ea se integrează persoanei actorului, eliminînd un element vizual mobil — mimica feţei. S-a încercat palierea acestui statism prin mişcarea scenică (ca în cazul acelor „lazzi" din commedia dell'arte). Tentativa de a o dinamiza nu a fost încă în general încoronată de succes; O'Neill imagina un sistem complicat de semi-măşti şi de schimbări de măşti în unele din piesele sale (*Marele zeu Brown*, *Lazăr a rîs*). Dar masca pare să-şi piardă atunci însăşi raţiunea de a fi, de a ascunde chipul actoricesc mobil. Chiar dramaturgul american, în marile sale drame, atunci cînd vrea să sugereze un destin implacabil, renunţă la mască, sugerînd-o doar prin momentele de oprire în joc, cînd chipul actorului se împietreşte. În *Straniu interludiu* în loc să adopte, ca şi în alte piese, două măşti, pentru a manifesta eul dublu al personajelor, el transferă această dedublare în plan verbal: cele două nivele ale dialogului, pentru care se cer actorilor voci distincte, îi apar mai apte în a transmite nuanţele infime ale unei psihologii de profunzime, decît liniile nemişcate şi simplificatoare ale măştii.

Masca acoperă îndeobşte doar chipul actorului. Costumul se acordă cu ea, o prelungeşte, dar rămîne independent. Masca integrală, bine cunoscută de etnologi, fiind poate chiar forma ei originară, e extrem de rară în teatru. Jarry o utilizează în ciclul *Ubu*, unde personajul tinde să-şi piardă identitatea umană, situîndu-se la frontiera incertă dintre cele trei regnuri, mecanisme şi forme geometrice pure.

Dincolo de diversitatea utilizărilor sale, sugerate de către dramaturgul însuşi sau realizate în spectacol de regizor, masca, prezenţă materială, se impune în primul rînd ca imagine. În scara de iconicitate descrescîndă şi de abstracţie crescîndă propusă de A. Moles, avînd la un pol obiectul însuşi şi la celălalt formula algebrică (Moles, 1972, p. 52—53), masca poate fi situată în poziţia a patra corespunzînd, pe plan vizual, universaliilor aristotelice. Masca presupune, deci, o generalizare, o eliminare a individului, optîndu-se, intuitiv, în domeniul teatral, pentru soluţia „realistă" în sens medieval, conferind o realitate scenică materială ideii abstracte. S-a subliniat adeseori de către teoreticienii genului capacitatea măştii de a „impersonaliza", de a „neutraliza" actorul ca individ, făcîndu-l capabil să întrupeze mai adecvat un personaj-concept sau un personaj-tip. Ea operează inevitabil o reducere, o „sărăcire" de atributele individuale, în favoarea genericului.

II. Funcţiile măştii:

Se admite îndeobşte că teatrul este un sistem modelant secundar, o semiotică de conotare (Pavis, 1976, p. 4—5). Considerînd subsistemele ce alcătuiesc ansamblul reprezentaţiei dramatice, afirmaţia se cere nuanţată; ea e perfect valabilă pentru textul dramatic, utilizînd limba naturală drept materie primă.

Scanned with OKEN Scanner

Dificultatea evaluării sistemului în totalitatea sa derivă, însă, din faptul că există şi excepţii, mai ales în plan vizual. Registrul non-verbal este mai compozit: el se serveşte atît de coduri deja constituite (gesturile) cît şi de elemente ce dobîndesc statutul de semne doar odată prezente în scenă (unele accesorii sau părţi de decor, cum ar fi, de pildă, scaunul Fedrei, care joacă un rol simbolic). Teatrul este o artă heteroclită din cel puţin trei motive principale:

— el înglobează verbalul şi vizualul, ca şi cinematograful, graţie mai multor „substanţe semnificante" (Metz, 1971, p. 512).

— el integrează în reprezentaţie elemente naturale, împrumutate realului fără vreo modificare de substanţă (trupul omenesc) şi artificiale (decorul).

— se slujeşte de semne deja constituite în coduri (limbajul natural) şi de pre-semne (obiecte de recuzită). Prin însăşi prezenţa lor în scenă, toate acestea dobîndesc statutul de semne de gradul întîi sau al doilea.

În ce priveşte masca, ea este un element artificial, semn al semnului, dar care se grefează pe trupul omenesc formînd o simbioză stranie.

1. *Masca — semn al teatralităţii*

Sensul conceptului de teatralitate nu este aici cel acordat de Roland Barthes, adică tot ceea ce nu este text. Teatralitatea poate fi prezentă în toate compartimentele spectacolului, inclusiv în cuvînt, atunci cînd el manifestă deschis teatrul ca spectacol, ca sistem specific de semne, şi nu ca re-prezentare a realului. S-ar cere reluată şi aprofundată în sens semiotic definiţia propusă de John Gassner (1972, p. 150 passim) — care distingea două direcţii fundamentale în teatru, realismul şi teatralitatea, direcţii perfect aplicabile şi orientărilor critice avînd ca obiect spectacolul teatral.

Masca e un semn prin care spectacolul teatral se manifestă deschis ca atare. Prin mască, teatrul refuză să fie duplicat al realului, „felie de viaţă". Prin masca teatrală, reprezentaţia dramatică se afirmă nu ca re-prezentare servilă ci ca act de creaţie, ca producere de sensuri într-un sistem propriu şi specific. În plan vizual (decor, obiecte scenice, mimică, gestualitate) masca este singurul element care nu se serveşte şi nu poate fi confundat cu elementele naturale. Nu incidental, utilizarea măştii se aliază, în plan verbal, cu alte componente ce manifestă teatralitatea (dedublarea actor-personaj, formulele de adresare directă sălii în prologuri sau songuri de tip brechtian, etc . . .)

Vorbind despre diversele forme ale gestualităţii, Greimas le situa în raport cu trihotomia sacru vs. ludic vs. estetic (Greimas, 1970); dansul arhaic ritual are un conţinut mitic, neimplicînd comunicarea, dansul folcloric ocupă o poziţie intermediară — comunicare şi non-comunicare — iar baletul este un fenomen estetic, fiind o comunicare adresată spectatorilor. Domeniul teatral poate fi supus şi el unei cercetări similare.

Masca dramatică trădează rădăcinile rituale ale genului, dar funcţia ei majoră nu este mitică, ci de teatralitate. La începuturile sale, deşi trata subiecte mitice şi utiliza măşti, teatrul a înlocuit participarea rituală a unei comunităţi cu „entuziasmul" estetic al publicului. Alunecarea în ritual rămîne o excepţie în *Bacantele* lui Euripide, unde spectacolul se prelungea uneori, aşa cum o atestă sursele antice, într-o adevărată frenezie dionisiacă, cînd spectatorii înşişi ajungeau la stări de transă, asumîndu-şi continuarea, dincolo de limitele amfiteatrului, a actului mitic.

Dar, în genere, masca greacă, fie ea tragică sau comică, nu catalizează această participare rituală, ci accentuează caracterul convenţional al spectato-

Scanned with OKEN Scanner

lului, îl face posibil în condițiile specifice ale amfiteatrului antic. Ea îi înalță pe actori, îi face în stare să întrupeze personaje care nu pot fi confundate cu persoane, mult mai esențializate decît cele ale teatrului psihologic modern. Ea nu slujește în primul rînd pentru scopuri acustice, așa cum s-a afirmat adeseori, căci audibilitatea era perfectă în amfiteatre, ci modifică vocea actorului, accentuînd caracterul teatral al reprezentației. De altfel, etnologii, atunci cînd recunosc originea lor mitică comună, fac o distincție netă între măștile rituale, cele de război și cele de spectacol (Eliade, 1964, p. 521). Și tocmai de aceea e necesar a defini specificul măștii teatrale în raport cu celelalte utilizări.

În ciuda tentativelor contemporane de remitizare a teatrului, începînd cu Artaud și pînă la *Living-Theatre-ul* american sau a happening, el rămîne, prin însăși natura sa, limitat la sfera spectacolului.

Brecht utilizează masca pentru a accentua, deliberat, teatralitatea reprezentației cînd, în *Cercul de cretă caucazian*, face apel la formula „teatrului în teatru". El mărește astfel și mai mult „distanța" dintre publicul real și piesa inclusă, care se joacă în fața unui public secund, intermediar, prezent chiar pe scenă.

2. *Funcția de conotare mitică*

Masca poate, în schimb, să accentueze o conotare mitică a spectacolului, ca în *Zamolxe* de Lucian Blaga, inspirată din mitul lui Dyonisos, unde regia poate opta pentru fidelitatea față de indicațiile dramaturgului, pe linia rituală, sau, dimpotrivă, așa cum s-a încercat într-o montare recentă, poate aluneca spre teatralitate, accentuînd caracterul de joc teatral. În *Jacques sau supunerea* de Eugen Ionescu, masca e singurul element care impune conotația mitică, absentă într-un text alcătuit exclusiv din clișee de limbaj, din banalități cotidiene. Dar dramaturgul sublinia aceste implicații mitice în comentariile sale pe marginea piesei, comparînd-o pe protagonista sa, Roberta II și masca ei, cu „divinitățile mesopotamiene agricole ale Pămîntului, ale fecundității și ale sexualității" (Bonnefoy, 1966, p. 118). În spectacol, această conotare mitică se răsfrînge inevitabil de la nivel vizual asupra textului însuși: cuvintele prin care eroul își declară în cele din urmă supunerea, leitmotiv al piesei, de un prozaism deliberat — „îmi plac cartofii cu slănină" — se preschimbă astfel, pot fi interpretate ca o formulă criptică de inițiere, realizînd trecerea la vîrsta adultă, prin acceptarea căsătoriei.

Tentativele moderne de remitizare integrală a teatrului, uzînd sau nu de măști, începînd cu Antonin Artaud și pînă la *Living Theatre*-ul american sau happening, nu au reușit însă acea reîntoarcere deplină la sursele sale originare, și la participarea plenară a ritualului ancestral, care rămîne însă, paradoxal, marea nostalgie a unora dintre cei mai lucizi dramaturgi contemporani, printre care Jean-Paul Sartre. Această funcție nu poate, însă, deveni niciodată exclusivă fără a provoca o mutație în însăși esența genului.

3. *Funcția tipologică:* este legată de manifestarea în plan vizual a universaliilor, de depășirea, prin mască, a individualului prezent în chipul actorului.

Modalitățile de tipizare prin mască se disting unele de altele prin sfera de cuprindere a sistemului în cadrul căruia se stabilește o anumită tipologie.

a) Unele măști trimit la o tipologie generală a speciei umane, vizualizînd o atitudine sau o trăire considerată fundamentală — masca groazei în teatrul

Scanned with OKEN Scanner

expresionist al lui Kokoschka. Ele se înrudesc cu măştile populînd picturile lui Ensor sau Aurel Jiquidi.

b) În alte cazuri, prin mască se impune statutul social al personajului — există o mască a Regelui sau a Bufonului la Ghelderode.

c) Alteori se stabileşte o tipologie eminamente teatrală, ca în commedia dell'arte, unde apare o mască pentru Arlechino, alta pentru Pantalone sau Colombina.

Funcţiile măştii nu se exclud ci, dimpotrivă, coexistă în spectacolul teatral, şi chiar într-o singură mască. Terenul ideal de desfăşurare al interdependenţei şi dinamicii lor îl constituie, fără îndoială, nô-ul japonez, cu cele peste şaptezeci de măşti ale sale, de la masca protagonistului („shite") şi a însoţitorilor săi („tsure") la „femeia bătrînă" sau la „ochii larg deschişi şi oblici" („tsuri-manako").

Trupul omenesc, prezent pe scenă, conferă spectacolului teatral o realitate indiscutabilă (Eco, 1975, p. 95). Şi paradoxul teatrului rămîne — aşa cum Shakespeare o ştia atît de bine, centrîndu-şi opera pe opoziţia dintre natură şi artă, dintre furtună şi muzică — strania coexistenţă a naturii, prezentă în trupul omenesc, şi a artei, producţie umană de sensuri, sub semnul esteticului. El izbucneşte cu evidenţă în masca grefată pe chipul actorului în spectacolul teatral, într-o simbioză semnificativă a imobilităţii şi a mişcării, a eternului şi a tranzitoriului. Şi dacă s-ar găsi o artă — soră a teatrului, ea n-ar fi, poate, dansul, unde trupul uman se decantează în gestul de artă, ci, mai degrabă, arta grădinilor, integrînd laolaltă, într-un întreg armonic, arborele şi statuia, natura şi arta.

Scanned with OKEN Scanner

Doina Modola-Prunea
(Universitatea Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca)

STATUTUL PERSONAJULUI DRAMATIC

1. *Formularea problemei*

Din foarte vasta problematică a personajului dramatic, ne-am oprit numai asupra statutului său, asupra acelor elemente care definesc funcţionarea sa prin opoziţie cu persoana şi, în plan estetic, cu alte tipuri de personaje textuale. Excludem din sfera preocupărilor noastre problema raportului personajului cu viziunea subiectului creator, cu psihologia, ca şi problema tipologiilor formale, reţinînd tipologiile substanţiale numai pentru examinarea raporturilor necesare ale personajului (conceput ca sferă proximă) cu actantul, actorul şi rolul.

Aserţiunile de bază de la care porneşte încercarea de faţă, aparţinînd lui Ducrot-Todorov[1], acreditează personajul sub multipla calitate de realitate semiotică, estetică şi lingvistică. Ele justifică optica noastră coroborînd cele trei discipline:

a) „personajele *reprezintă* persoane după modalităţi proprii ficţiunii".

b) problema personajului „este înainte de toate lingvistică", „el nu există în afara cuvintelor"; „este o «fiinţă de hîrtie»"[2].

2. *Conceptul de personaj*

Indispensabil în analiza textului literar, în general, şi în cea a textului dramatic, în special, personajul este unul dintre conceptele de bază ale poeticii clasice, în funcţie de care se organizează materia literară. Prezent sub denumirea de „caracter" încă la Aristotel, el este definit de acesta ca un proces de semioză, realizat mimetic, prin contiguitate, conform unei logici interne (coerent, congruent, cauzal)[3].

Faptul de a fi fost primul teoretician cu care se încheie o întreagă perioadă de definire a caracteristicilor semnului ne îndreptăţeşte să căutăm în poetica lui Aristotel optica semiotică. Dealtfel, însăşi comparaţia rezultatelor semioticii cu gîndirea lui Aristotel se dovedeşte operantă. Anumite concluzii converg, confirmînd validitatea estetică a poeticii clasice, altele însă se disociază de ea.

Astfel, Aristotel discută două categorii: *situaţia* (denumită „judecata") şi *fapta* ca elemente definitorii ale personajului. Concepută ca „ceea ce îngăduie vorbitorilor să dovedească ceva, ori să enunţe vreo părere"[4], situaţia se supra-

[1] cf. Ducrot-Todorov, 1972, p. 286.
[2] Am inversat ordinea celor două aserţiuni pentru a respecta propriul nostru plan intern.
[3] cf. Aristotel, 1965, pp. 73 şi 65.
[4] *ibid.*, p. 60.

pune cu situaţia de comunicare, relevîndu-se ca o entitate nonverbală, funcţionînd nu numai scenic, ci şi textual.

Pe cînd însă Aristotel consideră drept decisivă în definirea dramei „îmbinarea faptelor" („pentru că tragedia nu-i imitarea unor oameni, ci a unei fapte şi a vieţii"; „faptele şi subiectul se dovedesc a fi (...) rostul tragediei, iar rostul e mai însemnat ca toate"[5]), perspectiva modernă pune în prima plan personajul. Întreaga creaţie şi teorie începînd din secolul al XVII-lea pînă în al XIX-lea consideră personajul categoria centrală a epicii şi a dramei, socotind „pictura caracterelor" drept bază a literaturii, şi dînd naştere demersului critic psihologizant şi sociologizant.

Un moment important al evoluţiei conceptului de personaj îl constituie filozofia existenţialistă, mai ales în variantă sartriană. Generalizînd dramatizarea la proporţiile existenţei, ea oferă formularea opoziţiei aparenţă-realitate referitoare la fiinţa umană, inspirînd, în prelungire, conceperea personajului dramatic funcţionînd ca un *sartron* (nu este ceea ce pare a fi şi este ceea ce nu pare a fi), existînd nu în sine, ci pentru sine şi pentru alţii. Cel care a relevat acest lucru, Robert Champigny, a subliniat calitatea funciar comportamentală a personajului dramatic, o realitate gestuală, cu preponderenţă verbală[6].

Fundamentarea categoriei de actant prin A. J. Greimas şi apoi precizarea ei prin F. Rastier a însemnat rezolvarea prin compromis a vechii dispute între primatul *conflictului* sau al *personajului* în definirea genului literar: mobilitatea modelelor actanţiale, lunecarea şi numărul lor foarte mare, explicabil prin dispariţia în spatele personajelor a subiectului-creator, care nu-şi mai rezervă manifestării directe o bună parte din discurs — ar constitui, la acest nivel, specificul genului dramatic.

În optică semiotică, personajul se defineşte „ca un loc propriu poetic"[7] (în accepţiunea dată de Jakobson, de incidenţă a paradigmei cu sintagma) al dramei, ceea ce-l singularizează ca un element nodal al structurii acesteia. Pulverizarea personajului în actant, actor şi rol nu înseamnă substituirea conceptului, ci implicarea *faptei* (a acţiunii) în însuşi conceptul de personaj. Structura profundă a textului dacă de modelele actanţiale duce la reconsiderarea noţiunii de personaj (element decisiv al verticalităţii textului), aprofundînd-o pînă la aglutinarea acţiunii (verbal prin actant, atributiv prin actor).

Încercarea de înlocuire a conceptului de personaj cu cea de actant propusă de F. Rastier[8], în numele ruperii cu o tradiţie mistificatoare a analizei, s-a dovedit inoperantă, ca parţială, actantul fiind revelator numai pentru structura profundă a operei; structura de suprafaţă ca şi verticalitatea textului erau neglijate.

Conceptul de personaj nu poate fi obliterat, întrucît destinaţia scenică a textului dramatic face indispensabilă persoana actorului (toate încercările de a-l elimina au rămas simple experienţe) şi, implicit, determină persistenţa categoriei personajului în condiţiile în care acesta dispare din alte forme literare (roman, proză poetică).

În analiză, conceptul de personaj este necesar pentru resintetizarea rezultatelor analizei modelelor actanţiale, actoriale şi a raporturilor cu rolul

---

[5] *ibid.*, pp. 60 şi 61.
[6] cf. Champigny, 1965, pp. 126—127; *passim*.
[7] cf. Ubersfeld, 1978, p. 124.
[8] cf. Rastier, 1974.

Scanned with OKEN Scanner

(în accepțiune semiotică), spre profitul unei viziuni unitare, imanente a dramei. Dacă, în general, demersul semiotic impune să fie regrupate „într-un semn comun diverse semne identice și împrăștiate de-a lungul unei secvențe"[9], cu atît mai mult se cere regruparea tuturor semnelor care, dispersate în textul dramatic, aparțin semnului estetic fundamental al dramei — personajul.

Operînd o sinteză a opticii semiotice și a celei provenind din gramatica textului, Anne Ubersfeld precizează că noțiunea de personaj este necesară semiologiei teatrului „nicidecum ca o *esență* (personaj, suflet, caracter, individ scenic), ci ca loc, loc geometric al unor structuri diverse cu funcție dialectică de *mediație*", „punct de întîlnire a unor funcționări relativ independente"; punctul „convertirii paradigmei în sintagmă"[10].

Statutul personajului dramatic se precizează prin raportare la domeniul practic, și, în cadrul domeniului estetic, la personajul textual și la personajul cinematografic. Raportul său cu categoriile interne — actant, actor, rol — sînt, de asemenea, utile pentru concluzii referitoare la funcționarea sa ca element al verticalității textului dramatic, demers revelator pentru opoziția cu personajul epic.

3. *Raportarea la domeniul practic. Opoziția personaj dramatic-persoană*

Prin raportare la persoană, în general, personajul dramatic este o realitate creată, estetică. Opoziția *persoană* (aparținînd realității practice) — *personaj* (aparținînd realității estetice) este plină de consecințe. Personajul, în general, apare ca *reprezentînd* persoana, semn al ei în sistemul semiotic al operei. Decurge de aici ideea că personajul nu se reprezintă pe sine, ci reprezintă o intenționalitate a unui subiect creator. Personajul nu există în sine, este lipsit de o realitate fiziologică ca și de una psihologică (de intenții proprii, de voință). Personajul dramatic este în raport cu realitatea o formă, nu o substanță, o valoare convențională care nu se confundă cu elementul tangibil care îi servește drept suport (persoana). El este construit ca atare, după un anume cod estetic, în care intră mai multe procese de semioză. Este un nod de relații și rupt din sistemul operei dramatice, încetează să existe.

Prin raportare la persoana subiectului creator, personajul dramatic apare ca o entitate *mediată* și, în dramă, exclusivă de exprimare personalizată a acestuia. În mod special, personajul dramatic apare ca singura modalitate mascată și parțială de manifestare discursivă a subiectului creator, eliminînd orice posibilitate de exprimare directă. Manifestarea subiectului-creator rezultă din „suprapunerea tuturor vocilor" (Anne Ubersfeld) nu din confundarea cu una anume, cu un personaj care să-l exprime direct.

Prin raportare la persoana actorului, personajul dramatic apare ca partitura obligatorie în discursul dramatic revenindu-i acestuia sub un anumit nume. Ca persoană, actorul devine modalitatea de concretizare a componentei scenice a personajului dramatic, aceea care-l transformă în personaj teatral. În această calitate actorul *reprezintă* manifestările gestuale și verbale implicate în discursul personajului dramatic, în didascalii[11], și în indicațiile didascalice din alte discursuri, prin mijloace semiotice subsumate codului artei actoricești. Realizarea lor concretă, ca proces de semioză, avînd ca obiect

---

[9] cf. Pavis, 1976, p. 9.

[10] Ubersfeld, 1978, p. 124.

[11] Am preferat termenul „didascalii" (indicații scenice) introdus de Anne Ubersfeld, datorită conotațiilor sale conative.

Scanned with OKEN Scanner

un anume personaj dramatic, echivalează cu arta interpretativă. Așa cum demonstra încă Diderot, actorul nu *trăiește* viața psiho-fiziologică al cărei reprezentant este, ci o *exprimă* printr-o tehnică specială.

Această triplă raportare la realitatea practică (prin care se realizează, implicit, și opoziția cu personajul textual în general) reflectă complicarea raporturilor semiotice ale personajului dramatic.

4. *Dualitatea ontologică (personaj textual-personaj scenic)*

Ca realitate lingvistică, în raport cu personajul literar propriu-zis, personajul dramatic se manifestă printr-o dualitate ontologică decisivă pentru structura lui literară: ontologie textuală — ontologie scenică.

Într-o accepțiune largă, personajul dramatic poate fi considerat o unitate abstractă, alcătuită dintr-o entitate fixă — *personajul textual* și o componentă variabilă — *personajul scenic*.

Particularizat într-o anume interpretare actoricească și într-un anume spectacol (cu relația actor-public irepetabilă), el ia forma concretă a *personajului teatral*.

Chiar dacă supusă în decursul vremii unor fluctuații, această idee a destinației scenice ca trăsătură distinctivă a textului dramatic (și, implicit, dubla ontologie a personajului) este o constantă a gîndirii estetice încă de la Aristotel, care considera realizarea în reprezentație drept condiție a funcționării imanente a acestuia[12].

Cercetarea semiotică consideră reprezentația drept unica modalitate de dezambiguizare a textului dramatic și, implicit, de realizare imanentă a personajului dramatic. În același sens, în estetică, teoria formativității introducînd conceptul de „execuție"[13] validează receptarea dramei exclusiv prin intermediul reprezentației, chiar cînd aceasta, la lectură, e imaginată.

Acestea fiind stabilite, avînd în vedere că destinația scenică determină structura textuală a personajului dramatic, dat fiind rolul modelator al „execuției" care generează „matrici textuale de reprezentativitate"[14], și că această variantă textuală este constanta analizabilă și cea care realizează opozițiile necesare, în continuare ne vom referi la personajul dramatic ca la un personaj textual, chiar dacă vom face aprecieri legate și de ontologia scenică.

5. *Opoziția personaj dramatic-personaj cinematografic*

Opoziția personaj dramatic-personaj cinematografic se realizează în virtutea dualității lor ontologice, în plan textual și scenic-filmic, întrucît și personajul cinematografic are o existență literară (chiar dacă nu constituie o literatură cu aceeași notorietate ca dramaturgia, scenariile de film sînt adesea publicate).

---

[12] cf. Aristotel, 1965, p. 60, „Cum imitația, care e tragedia, e săvîrșită de oameni în acțiune, un prim element al ei va fi neapărat elementul scenic; urmează apoi cîntul și graiul, prin mijlocirea cărora se realizează imitația".

[13] cf. Pareyson, 1977, p. 291: „o activitate care tinde să redea și să facă să fie redată opera, s-o transpună în act în deplina sa realitate audibilă și vizibilă"; p. 295: „nu e necesar ca regizorii și actorii s-o reprezinte (drama) efectiv pe o scenă reală în fața unui public, pentru că lectorul însuși pentru a o face să trăiască ca dramă, trebuie să-i dea o reprezentare interioară".

[14] Ubersfeld, 1978, p. 20: „Presupoziția noastră de plecare este că există în interiorul textului de teatru matrici textuale de «reprezentativitate»".

Scanned with OKEN Scanner

În cadrul scenariului, personajul, viitorul personaj cinematografic are o existență determinată de legile epicului, de procedeele și tipul de funcționare specifică, opoziția la nivel textual reducîndu-se, deci, la opoziția epic-dramatic. În cazul în care grafia nu atenționează asupra specificității secvențelor filmice (vezi scenariul *La Dolce Vita*), identitatea structurilor celor două coduri (narativ și cinematografic) face posibilă receptarea similară. În cazul în care conștiința că e vorba de partitura unui film e vie, experiența de cinefil își poate spune cuvîntul în execuție.

La nivelul execuției, opoziția personaj cinematografic-personaj scenic e și mai netă.

În film, transgresîndu-se în cod ideografic (iconic) funcționarea narativă, funcția poetică nu mai e realizată de personaj (în teatru prin multipla sa funcționare — focar al imaginii scenice și element spațial), ci de procedeele narative convertite în semne iconice. Dovadă secvențele fără personaje, amploarea și capacitatea lor comunicativă, ca și filmele de artă fără actori, existînd în mod specific și, transmițînd mesaje în absența acestei categorii estetice (de multe ori realizată verbal, prin narator).

În plus, la nivelul realizării artistice imanente, al execuției specifice, funcția fatică[15], luarea de contact cu destinatarul (receptorul) se manifestă diferit în teatru și cinematograf. Funcționarea canalului de comunicare cu publicul e în teatru modelatoare, bilaterală, decisivă pentru existența spectacolului (funcționează de la scenă → public și de la public → scenă). Manifestările publicului (reacții emoționale, aplauze, exclamații, liniște, chiar respirația lui, la limită, fluierături, exclamații, rîsete) îl transformă într-un „vorbitor" exprimîndu-și direct atitudinea față de cele spuse (simțite) și, implicit, modelînd spectacolul (publicul dobîndește funcție emotivă)[16].

Spectacolul de teatru este o sinteză succesivă de stimuli și reacții acționînd direct: scenă → public → scenă → public → ... de unde și unicitatea fiecărei reprezentații. Procesul de semioză comunicat (efectul), determină și modelează succesiv următorul proces de semioză (stimulul). Filmul în schimb, este o lucrare finită, imprimată (ca o tipăritură), asupra căreia publicul produce un proces de semioză fără răspuns direct. Stîrnit de proiecția de pe ecran, publicul nu se comunică ecranului (chiar dacă în anume reacții elementare i se adresează). Se instaurează doar o atmosferă de comunicare a spectatorilor unii cu alții și deci un anumit grad de înțelegere (spectatorii prin reacțiile lor din sfera funcției expresive — își determină și-și comunică mesaje semantice referitoare la imaginea cinematografică).

Pe de altă parte, funcția metalingvală (în prelungirea celei fatice, în teatru), — controlul înțelegerii — devine și ea modelatoare. Personajul teatral[17] este determinat în existența sa efemeră (de o singură seară) de faptul că actorul, adesea inconștient, își adaptează mijloacele în funcție de capacitatea de înțelegere a publicului (comunicată prin reacții), rafinîndu-le, ori îngroșîndu-le (prin gestică, mișcare, intonații). Existînd, desigur, și în cinematograf, funcția metalingvală nu are acolo, evident, decît o funcționare mediată și cu consecințe în funcționarea generală și de durată a codului (determinînd reluarea unor procedee de succes la un moment dat sau la modă, pînă la

---

[15] Desigur, e vorba numai de o ierarhizare a funcțiilor întrucît „ar fi greu să găsim vreun mesaj verbal care să îndeplinească numai o singură funcțiune" (Jakobson, 1964, p. 88).

[16] George Mounin se declară împotriva identificării reprezentației teatrale cu o comunicare, întrucît receptorul nu poate răspunde prin același cod (Mounin, 1970, p. 92) dar nu e obligatorie omogenitatea codului, acesta putînd funcționa pe canale diferite.

Scanned with OKEN Scanner

uzarea lor şi transformarea în simple clişee). Funcţia metalingvală intră în cazul acesta în sfera sociologiei artei, iar nu în funcţionarea ca fenomen de artă concret.

6. *Opoziţia personaj dramatic-personaj epic*

Opoziţia faţă de personajul epic se realizează în principal prin faptul că personajul dramatic are o existenţă definită prin funcţionare conativă (imperativă) — datorită destinaţiei scenice —, adresată unui element intermediar care se transformă într-o funcţie a codului teatral — actorul (şi celorlalte sisteme semiotice convergente)[18], în timp ce personajul epic are o funcţionare referenţială — determinată de „execuţia" individuală a receptorului —, ceea ce implică o degrevare a categoriei de o sumă de sarcini (funcţii) implicite, distribuite unor elemente structurale autonome[19].

Dacă personajul dramatic deţine în discurs (prin raportare la alte personaje) toate funcţiile comunicării şi se susţine exclusiv prin această dotare, fiind în textul dramatic singura categorie verbală — manifestîndu-se verbal — (didascaliile sînt funcţii conative ce dispun sisteme semiotice paraverbale), în proză personajul este concurat în aceste funcţii de manifestarea liberă, directă a subiectului creator, a scriitorului. Decisivă este în genul epic funcţia referenţială (în sensul dat de Jakobson noţiunii)[20], care decide coeziunea scriiturii (deci şi a personajelor), urmate (prin raportare la receptor) de funcţia emotivă şi cea poetică. Preluate de autor, acestea se manifestă contextual în discursul pe care el şi-l rezervă, determinînd (realizînd) personajul prin procedee exterioare. Destinatarul mesajului rămîne în permanenţă cititorul (receptorul individual) obligat să execute opera (s-o realizeze în receptare) fără nici o altă mediere, exclusiv în decodare verbală. Prin raportare la celelalte personaje, funcţia referenţială manifestată în discursul personajului epic este parţială în sistemul operei, completată prin discursul subiectului scriitor.

Desigur, funcţia referenţială există şi în textul dramatic, aceasta este însă în întregime distribuită personajelor — desubiectivizată în raport cu dramaturgul. Se cunosc secvenţe actualizatoare, mai lungi sau mai scurte, menite să pregătească apariţia unui personaj, sau să-i comenteze faptele — să-l introducă în context. Cînd funcţia referenţială se manifestă în didascalii, ea este secundă, subordonată funcţiei conative (al cărei destinatar este, în alt plan semiotic, actorul interpret). Cu alte cuvinte în teatru, aşa cum afirma Patrice Pavis „«funcţia referenţială» este concret *reprezentată*"[21].

Redundant prin diversele sisteme semiotice de care dispune, teatrul este economicos la nivelul naraţiunii, al fabulaţiei. Drama reprezintă „totalitatea mişcării" nu „totalitatea obiectelor" ca genul epic (Hegel). Ca element al verticalităţii textului dramatic, fiecare personaj reprezintă o ipostază în structura dramei[22]. (Numai la nivel actanţial ori actorial, în structura pro-

---

[17] cf. *infra*, p. 5.

[18] Tadeusz Kowzan decelează 13 sisteme semiotice în reprezentaţie: cuvîntul, tonul, mimica feţei, gestul, mişcarea scenică, machiajul, coafura, costumul, accesoriul, decorul, eclerajul, muzica, zgomotele (Kowzan, 1968).

[19] Pentru analiza structurală a povestirii cf. Genette, 1978, p. 148—165.

[20] Jakobson, 1964, p. 88.

[21] Pavis, 1976, p. 15.

[22] cf. Lukács, 1978, p. 138—140; 158—192.

fundă a dramei pot apărea personaje cu aceeaşi funcţie şi numai în anumite secvenţe).

Corelarea directă dialogală şi comportamentală fiind unica modalitate de coeziune a dramei, personajele sînt în raport de opoziţie la diverse nivele, ceea ce asigură echilibrul dramei şi tensiunile ei.

Drama apare ca o corelare de opoziţii la nivel actanţial, actorial şi de rol, realizată pe baza discursului şi comportamentului personajelor ca realităţi mediate în raport cu subiectul creator.

7. *Funcţia conativă în opera dramatică*

Funcţia conativă există în discursul teatral determinată de o mulţime de destinatari 1) *în pregătirea spectacolului:* a) la nivelul actorului, căruia i se impune ce va rosti; b) în diverse grade, la nivelul tuturor practicienilor de teatru (sînt solicitaţi în primul rînd regizorul, apoi scenograful, muzicianul, luministul, costumierul etc. — toţi determinaţi în activităţile lor de dialog şi didascalii, chiar dacă nu e respectată litera textului, şi nici chiar spiritul lui); 2) *în spectacol*, există o funcţie conativă implicită, comandînd dispoziţia public → scenă, durata calităţii de public şi calitatea de spectacol în sine (spaţiul şi timpul teatral); 3) in fine, *la nivelul scenei*, funcţia conativă a discursului teatral atribuit personajului (şi rostit în numele său) constă în adresarea la persoana a II-a.

8. *Raportul conceptului de personaj dramatic cu actantul, actorul şi rolul*

Perspectiva semiotică a adus o viziune dinamică asupra personajului, care înglobează acţiunea în calităţile sale. Această reconsiderare se datorează categoriilor de actant, actor şi rol care determină modele actanţiale, actoriale şi de rol, relevînd funcţionarea categoriei de personaj dramatic ca element al verticalităţii textului. Actantul aparţine sintaxei narative, iar rolul, practicii sociale a teatrului, ceea ce corespunde descrierii personajului la mai multe nivele succesive.

Ca *actant*, personajul este subiect al propoziţiei narative. În această calitate „el se reduce la o pură funcţie sintactică fără nici un conţinut semantic“[23].

Actantul nu se poate identifica cu personajul pentru că: a) un actant poate să fie o abstracţie, un personaj colectiv, o reuniune de mai multe personaje; b) un personaj poate să-şi asume simultan sau succesiv mai multe funcţii actanţiale diferite; c) un actant poate fi scenic absent şi prezenţa sa textuală poate să nu fie înscrisă decît în discursul altor subiecţi ai enunţării, în timp ce el însuşi nu e subiect al enunţării[24].

Relaţia cu actorul. Se recunoaşte în general că noţiunea de actor e încă confuză. Rolul ei fiind acela de a determina funcţionarea personajului şi raportul personajelor între ele, noţiunea ar contribui la determinarea personajului dramatic, tocmai datorită faptului că este un element al structurii de suprafaţă, prin forţa lucrurilor particularizator.

In raport cu personajul, actorul este în acelaşi timp o subunitate a personajului, o manifestare particulară a lui ca *personaj executant* (nume + atribut),

---

[23] cf. Ducrot-Todorov, 1972, p. 288.
[24] Anne Ubersfeld, 1978, p. 124—128.

Scanned with OKEN Scanner

după noțiunea folosită de V. I. Propp[25], și un concept care depășește personajul corespunzînd unei despersonalizări a lui, întrucît mai multe personaje pot să fie același actor în funcție de un atribut care le poate fi comun deopotrivă.

În raport cu actantul, care este un element al unei structuri sintactice (virtual comună mai multor texte), actorul este, în principiu, element al unei povestiri sau al unui text determinat, și manifestîndu-se conform unor trăsături diferențiale, cu funcționare binară sau ternară.

Rolul este, dintre toate cele trei categorii subiacente personajului, elementul său cel mai de suprafață, conținînd elementele particulare ale ideologiei operei, facilitînd o taxinomie superficială. El reprezintă ceea ce e tipic dramatic, social confirmat și reținut în practica teatrală (nu textuală). Rolurile alcătuiesc un comportament funcțional, previzibil, neschimbător, codificat. Rolul este rezultatul procesului de tipizare propriu teatral[26].

Component al personajului dramatic, rolul îi permite tensiuni specifice prin raportul cu calitățile fixe impuse tradițional. Dialectica personaj-rol, poate să funcționeze în sensul contrazicerii așteptării, a contrazicerii tradiției sau ca o întoarcere îmbogățită la codul tradițional[27]. Rolul corespunde noțiunii de tip (ca variantă a personajului static, într-o tipologie formală), căruia „nu numai atributele îi rămîn identice, dar ele sînt extrem de puțin numeroase și reprezintă adesea gradul superior al unei calități sau al unui defect (de exemplu, avarul care nu e decît avar etc.)"[28].

9. *Personajul ca semn*

Admițînd definiția pe care o dă Ch. Morris operei de artă „concepută ca un semn care, în toate cazurile, exceptînd cazul limită cel mai simplu, este el însuși o structură de semne"[29], însuși personajul este semn estetic, lingvistic și ideografic (iconic)[30], fundamental în teatru, unde preia o mulțime de funcții distribuite în genul epic sau genul liric unor elemente structurale de sine stătătoare.

Categoria personajului este învestită, în ultimă instanță, ca semn total în teatru (și, desigur, în textul dramatic), perimetru de regrupare a tuturor semnelor celorlalte, în calitatea sa de unic emițător, unic subiect manifest al discursului[31]. Învestirea s-a constituit în timp, oarecum cu greutate, demonstrînd oscilații în precizarea proprietății genului, întrucît subiectivitatea autorului s-a manifestat totuși, cu intermitențe, în dramă, încă de la desprinderea acesteia ca gen[32].

---

[25] Propp, 1973, p. 99.

[26] În comedia antică, dar mai ales în commedia dell'arte, actorii sînt roluri, determinați printr-o funcționare impusă de cod. La fel, anumite personaje coincizînd cu rolul lor: Arlechin, August, Matamore.

[27] Ubersfeld, 1978, p. 114—115.

[28] Ducrot-Todorov, 1972, p. 289.

[29] Morris, 1939—1940, p. 140; cf. și Lotman, 1970, p. 21.

[30] „Enunțarea este clar *învestită* în punerea în scenă"; „discursul este actualizat prin prezența referentului. Cuvîntul e icon" [Pavis, 1976, p. 14].

[31] Manifestarea scriitorului ca subiect al discursului în didascalii este dominată de funcția conativă și convertită în punere în scenă (chiar la lectură).

[32] În sensul acesta trebuie interpretate adresările directe, specifice comediei eline și celei latine, prologurile tragediilor, epilogurile chiar comentariile corului, adesea monologul explicativ, aparteurile — toate oscilații ale acestei învestiri dictatoriale a personajului drept subiect al discursului teatral.

Scanned with OKEN Scanner

În teatru, ca să fie teatru, totul poate lipsi cu excepția personajului — absențe care, pe fundalul tradiției teatrale dobîndesc, desigur, funcție semnificantă. Pot lipsi chiar spațiul și timpul teatral, în aspectul lor imaginar (precizarea lor în didascalii): personajul poate, desfășurîndu-se ca discurs, prelua funcții temporale și spațiale. Prin simpla lui prezență, personajul structurează un timp și un spațiu, schimbîndu-le natura. Personajul teatral conferă oricărui spațiu calitatea de spațiu de joc (iar spectacolele în stradă, în hol, în poduri etc. — sînt numai anumite variante), transformînd timpul de desfășurare într-un timp convențional, consimțit, ritualic, estetic. În același timp, conținutul discursului său, chiar dacă fără repere didascalice precise, conține în înseși complementele sale circumstanțiale indicații de natură spațială și temporală.

Tocmai datorită obligativității sale în această artă[33], personajul este și cel mai tipic semn teatral, nonarbitrar, referențial, iconic, indicial.

Toate funcțiile diegetice aparțin personajelor și sînt distribuite, în piesele bune, printr-o justificare situațională exigentă.

Personajele sînt funcții de conflict. La nivel actanțial, ele incumbă conflictul ce nu e niciodată emis ci *reprezentat* (adică efectuat în fața spectatorului (lectorului de teatru). Opera dramatică se naște exclusiv din relații interpersonaje, din personaj, funcție căreia celelalte sisteme semiotice nu fac decît să i se asocieze redundant, amplificînd fiecare printr-un cod propriu (și, desigur, îmbogățind semantic) același mesaj. Un mesaj descentrat, acefal, în care virtualii purtători de cuvînt al autorului (prezenți în mai toate piesele moralizatoare, din orice epocă) nu au decît un drept de vot consultativ, fără putere de decizie (ori influențare explicită) a sensului ultim. Sensul ultim al dramei este sinteza dinamicii personajelor, presupunînd, din partea receptorului, un proces de semioză (schimbător de la epocă la epocă).

Ca semn, personajul a preluat principalele funcții spațiale, o mulțime de funcții temporale, toate funcțiile conflictului (detectabile la nivel actanțial), toate funcțiile intrigii (detectabile în special la nivel actorial și la nivelul „rolului"), toate funcțiile diegetice, toate funcțiile discursului.

Corolar: Personajul dramatic se relevă ca o categorie fundamentală a dramei, înafara căreia aceasta nu poate exista, categorie dinamică, în care s-a produs sinteza totală acțiune-atribut singularizator. Personajul dramatic este un element al verticalității textului, intrînd într-un sistem de opoziții la diverse nivele, opoziții alcătuind tensiunile dramei. Valențele sale sînt satisfăcute exclusiv la nivelul celorlalte personaje, în „lumea" operei, (spre deosebire de personajul epic căruia, prin manifestarea subiectului creator, îi sînt reduse, ori sustrase anumite funcții).

Element structural determinant al dramei, personajul dramatic, caracterizat printr-o dualitate funciară, este semn al persoanei. În statutul său intră toate obligațiile semnificante și toate prerogativele estetice ale operei dramatice (pe care celelalte sisteme semiotice numai le subliniază și îmbogățesc) ca revenindu-i de drept. Asumîndu-și condiția de personaj, personajul dramatic este un personaj literar total, fapt decriptat, pus în ecuație de anumite piese pirandelliene.

---

[33] Teatrul nu poate exista înafara personajului. Chiar cînd actorul lipsește de pe scenă, funcțiile personajului sînt preluate de substituții acestuia — păpuși, marionete — care-l reeditează.

Scanned with OKEN Scanner

Daniela Rovenţa-Gabrielescu
(Universitatea din Bucureşti)

FUNCŢIONAREA CODURILOR SEMIOTICE ÎN TEATRUL ABSURD

Fiecare epocă se distinge printr-un anume tip de semiosis şi predominarea anumitor coduri.

Dacă acceptăm taxinomia propusă de Barthes în *S/Z* care distinge:

1. „Le code herméneutique (HER). Ensemble des unités qui ont pour fonction d'articuler une question, sa réponse et les accidents variés qui peuvent ou préparer la question ou retarder la réponse.

2. Le code proaïrétoque (ACT), code des actions et des comportements.

3. Le code sémique (SEM), code des sens qui se dégagent à la lecture du texte.

4. Le code symbolique (SYM), code des grands symboles des civilisations.

5. Le code culturel (REF), code de savoir ou de sagesse, auxquels le texte se réfère sans cesse; on appelle encore ce code gnomique (Barthes, 1970, p. 25) putem afirma că în teatrul absurd semnificaţia se constituie prin apel la codul *semic* şi *simbolic*, în timp ce teatrul tradiţional se baza mai cu seamă pe codul cultural şi proairetic (modelitatea deontică fiind dominantă-reglarea comportamentului în funcţie de o grilă prestabilită).

Această evoluţie poate fi explicată şi prin intermediul opoziţiei *poetic-poietic* (poetic în sensul lui Aristotel şi Boileau, poietic poieïn = a face), de unde importanţa teatrului ca practică, ca producţie şi productivitate, nu ca produs.

Conform tezei barthesiene, orice text propune o enigmă, o enigmă ce va fi soluţionată la sfîrşit: „raconter à la façon classique c'est poser la question comme un sujet que l'on tarde à prédiquer et lorsque le prédicat (la vérité arrive) la phrase, le récit sont terminés, le monde est adjectivé" (Barthes, 1979, p. 83), această enigmă putîndu-se situa fie la nivel *referenţial* (cine este Sarrasine, cine este Godot), fie la nivel *predicativ* (ce spune, ce face, ce ştie, ce crede personajul x); or, în teatrul modern, spre deosebire de cel „clasic" această enigmă subzistă.

In plus, elementul primordial al acestui *hipersemn* care este semnul teatral nu mai este textul lingvistic ci textul scenic, pluralitatea de coduri semnificante.

Logocentrismul (pe care Derridâ îl reproşa culturii europene) îşi încetează supremaţia — o experienţă limită în demitizarea logosului fiind *Acte sans paroles* de Beckett iar teatralitatea modernă instituţionalizează o adevărată „épaisseur de signes" (Barthes).

In fine, dacă teatrul tradiţional era centrat mai ales asupra mesajului şi a funcţiilor sale — emotivă, poetică, teatrul modern evidenţiază cu pre-

Scanned with OKEN Scanner

cădere codul și mecanismele sale: funcția metalingvistică (accentuată prin multitudinea indicațiilor scenice la un Beckett de exemplu) și cea fatică.

Dacă dimensiunea *sintactică* și cea *semantică* au fost dominante în teatrul clasic și realist, pentru noul teatru ca și pentru noul roman nivelul pragmatic devine cel mai important: esențială va fi relația emițător-receptor, receptor care din consumator pasiv devine *coproducător* al semnificației textuale și scenice; realitatea lingvistică devine material teatral (*La Leçon, Oh-Les beaux jours*), ca și mecanismul comunicării.

Importanța subiectivității receptoare a fost pertinent formulată de Adamov: „L'image que propose le spectacle n'a pas un sens, elle est un carrefour de sens".

Personajul modern se plasează (după etapa supradescriptivității realiste) la nivelul *subdescriptivului* — simplu pronume instanță locutoare în roman sau simplă prezență scenică (*Acte sans paroles*).

În opoziție cu semnul personaj din discursul teatral anterior a cărui semnificație se instituia progresiv prin portret sau menționarea actelor definitorii, printr-o *construire aditivă a semnificației*, personajul absurd se definește printr-o reducere progresivă: pierderea trăsăturilor fizice distinctive (văzul, vorbirea, capacitatea de mișcare), a trăsăturilor generice + uman, pierderea sau confuzia numelui.

La nivelul structurii profunde a relațiilor între personaje, la *nivel actanțial* se continuă procedura reductivă de la *nivelul actorial:* nu va mai apare decît un cuplu unic victimă-călău: Hamm-Clov, Lucky-Pozzo, eleva-profesorul, a cărui evoluție corespunde pulsiunilor de atracție-repulsie ale romanului modern.

În timp ce *semnificatul* personajului tradițional era constituit de un „faire" (dominat de căutare, luptă, încleștare — „Toute vie est une combustion"), semnificatul personajului modern se construiește printr-un „dire", „dire" ce nu mai cunoaște subcategorizarea stabilită de Todorov între „parole-action" și „parole-récit" sau între discursul perceput ca informație și discursul ca discurs, ci se situează doar sub semnul lui „parler pour se donner l'impression d'exister".

Semnificatul personajului reia tehnica kafkiană a notării prin inițiale (N în *La Parodie*) sau cea expresionistă a prezentării prin statutul social (oratorul, profesorul, ucigașul, regele); adeseori prenumele cu funcție cataforică anunță izotopia personajului (Hamm-Clov, cuplu lizibil ca relație sadică ciocan-cui, Lucky — lizibil prin antifrază).

1.0. După schițarea acestor caracteristici semiotice ale teatrului absurd și ale semnului personaj (semn „en creux" a cărui referință este categorială și nu istorică, a cărui desfășurare este reductivă și nu expansivă) vom analiza funcționarea și articularea diverselor coduri semiotice în teatrul lui Beckett, Adamov și Ionesco (prima perioadă).

1.1 *Codul acțiunii*

Acțiunea a fost definită de Van Dijk (1976) ca un obiect intensional a cărui extensiune este reprezentată de mișcările corporale. Acțiunea (Van Dijk, 1975) este transformarea pe care un individ conștient o operează asupra lui sau a unui obiect într-un scop determinat și în anumite condiții.

Pentru a putea interpreta un act ca acțiune (actele reflexe nu sînt acțiuni) trebuie să putem vorbi de *intenție* și de *realizare*. Acțiunea a fost definită

Scanned with OKEN Scanner

ca o pereche ordonată de evenimente mentale intenționale și de evenimente corporale de actualizare a acestor intenții. Astfel Int(x)y este acțiune dacă și numai dacă x=y (starea lumii proiectată de agent și starea finală a lumii sînt identice) (Van Dijk, 1975).

Intenția se constituie ca „in put" al altor evenimente mentale: dorințe, preferințe, credințe etc. din a căror combinare derivă structura silogismului practic (Van Dijk, 1975)

i) a ști e : FACE
a p q
ii) a vrea :q
---
iii) FACE$_a$ a p

(a trebuie să facă p pentru ca q să se realizeze).

Or, în teatrul modern exact în măsura în care vorbim de eșecul actelor de vorbire vorbim și de eșecul acțiunii rezumate la planul intenției, al dorinței.

Deciziei Acțiune$_j$, în loc de Decizie$_i$, Acțiune$_j$, de tipul „Je m'en vais. (Il ne bouge pas)"

Unui teatru al căutării și strategiei (dominat de o arhitectonică actanțială a înfruntării și confruntării) i se substituie un teatru al stagnării. Acțiunile, totuși performate, sînt *elementare* (a mînca, a se farda, a se descălța), raportul *principal-auxiliar* este răsturnat în favoarea celui de-al doilea termen, domină *omisiunile* și nu acțiunile pozitive de schimbare a stării lumii (Vladimir, Estragon, Winnie se abțin de la acțiuni decisive pe care le evocă doar discursiv). Din punctul de vedere al *densității*, acțiunea tinde spre zero, prin densitate înțelegînd raportul dintre numărul de secvențe de acțiune și numărul total de secvențe textuale. În plus, acțiunea în teatrul absurd transgresează o constrîngere formulată de pragmatica literară și anume caracterul *spectaculos* al acțiunii (determinat de coeficientul de depășire al așteptării textuale); acțiunea introduce, totuși, un spectaculos antieroic situat pe izotopia derizoriu, ce depășește orizontul așteptării textuale tocmai prin supralicitarea cotidianului, a banalității.

Caracterul *non remarcabil al cursului de evenimente* este subliniat atît de circularitatea evenimențială (*En attendant Godot, La Cantatrice chauve, La Leçon* sfîrșesc exact așa cum au început, într-o perfectă iterare a acțiunilor), cît și de coliziunea izotopiilor. Această imposibilitate de a menționa o *Coerență* acțională și lingvistică va determina „la réduction du sens au non-sens de L'histoire au présent, de l'appartenance à l'isolement, de la responsabilité à l'irresponsabilité" (Zéraffa, 1971, p. 402).

1.2 *Codul obiectelor*

Obiectul teatral este fie *static* (*decor*), fie *dinamic* (*instrument* manipulat de agent).

Decorul poate fi *iconic* (conform teoriei lui Peirce trebuind să sugereze un obiect logic posibil) sau indicial (semnul indicial avînd conexiuni fizice cu obiectul). Decorul indicial utilizat pentru indicarea detaliilor situează acțiunea, decorul iconic creează atmosfera generală. Teatrul absurd utilizează preponderent decorul iconic eliptic: cu mult mai puține semne constitutive decît un cadru real.

Scanned with OKEN Scanner

Obiectul teatral semnifică atît ca *semn al obiectului*, cît şi ca *semn al unui semn* (Bogatyrev, 1971). Dacă în teatrul anterior obiectul teatral apărea în ambele ipostaze, teatrul modern nu utilizează decît semne de semne: scaunele — semn al solitudinii, al absenţei, frînghia lui Pozzo — semn al relaţiei de dominare.

Dacă însă tronul, sceptrul, spada etc. erau semne puternic codificate, obiectele, în noul teatru, îşi inventează propriul cod într-o permanentă mişcare de structurare-destructurare.

Deoarece rolul limbajului e diminuat în raport cu teatrul tradiţional (în *Phèdre*, de exemplu, totul se realizează în şi prin limbaj, însoţit de o gestualitate minimă, hieratică), decorul va *concretiza experienţe* psihice, emoţionale conform programului de amplificare a limbajului teatral iniţiat de Artaud şi realizat de Ionesco: „visualiser l'action scénique, donner des images concrètes de la frayeur ou de regret, du remords, de l'aliénation." Astfel insula din *Les Chaises*, *Fin de partie* semnifică izolarea, deşertul din *Oh! les beaux jours*, *Acte sans paroles* — *vidul* comunicării.

Încărcătura semantică sporeşte prin deschiderea spre mai multe izotopii: cadavrul din *Amédée* ou *Comment s'en débarrasser* sugerînd fie sfîrşitul dragostei, dezgustul, culpabilitatea sau straniul Schmurz din *Les Bâtisseurs de l'Empire* semnificînd tirania, uzura, bătrîneţea, moartea.

Teatrul absurd *ocultează demarcaţia netă decor-personaj* ca opoziţie *animat-inanimat;* vor apărea personaje dotate cu statismul decorului (cele trei personaje din Comédie, Nagg şi Nell din *Fin de partie*) şi decoruri cu proprietatea mişcării, a evoluţiei (invazia mobilelor, a hîrtiei, ciupercile şi cadavrul în *Amédée*).

Semnificaţia decorului, constituită mai mult *contextul* decît *conceptual*, se situează pe o izotopie a declinului, a eşecului, a degradării. Obiectele magice sau nobile sînt înlocuite cu obiecte derizorii (pastă de dinţi, geantă, nap etc.) iar în sintagmatizarea valorilor (Greimas, 1973) nu domină *conjuncţiile* (realizările) — joncţiunea între subiect şi obiectul dorinţei sale S O ci *disjuncţiile* (virtualizările) S O; Estragon şi Vladimir nu îl întîlnesc pe Godot, bătrînii din *Les Chaises* nu cunosc gloria. Singurele conjuncţii care se realizează sînt derizorii: Estragon şi un nap, Etragon şi ghetele, Hamm şi fluierul, etc.

Indeterminarea remarcată la nivel acţional (jocuri întrerupte, anecdote neterminate etc.) este însoţită de o indeterminare spaţială şi temporală care implică o semiotică a ezitării, ezitare detectabilă atît la nivelul personajului (Vladimir şi Estragon recunosc cu greu locurile pe unde au trecut cu puţin timp înainte, ca şi propria existenţă) cît şi la nivelul lectorului/spectatorului. Ezitarea în interpretarea semnelor estetice nu se situează la vreunul din vîrfurile triunghiului semiotic (obiect, interpretant, reprezentant) ca în cazul semnelor non estetice, ci rezidă în procesul de semioză însuşi.

1.3 *Codul gestual*

După o lungă *subordonare a corpului faţă de cuvînt*, revoluţia proiectată de Artaud prin *Le théâtre de la cruauté* impune reevaluarea exprimării corporale şi trecerea de la un teatru exclusiv textual la un teatru şi corporal.

Din cele trei categorii de gesturi distinse de Larthomas (1972) I) gesturi de însoţire a mesajului verbal; II) gesturi de prelungire a mesajului verbal; III) gesturi de substituire a mesajului verbal, teatrul textului utilizează pe

Scanned with OKEN Scanner

larg prima categorie, ceea ce corespunde funcționării codificate social a limbajului gestual, iar teatrul corpului face apel la gesturile substitutive.

Teatrul absurdului (mai ales cel beckettian) considerat de cercetători un preteatru al corpului (Chabert, 1976), exploatează sistematic relațiile posibile între corp și cuvînt: — *corporalitatea neînsoțită de limbaj:* apar plaje largi în interiorul textului cînd personajul nu pronunță nici un cuvînt, ci se limitează la pantomimă (începutul din *Fin de partie*), la clovnerii de circ (jocul lui Vladimir și Estragon cu pălăria).

Această corporalitate dominantă are o semnificație precisă atît la nivelul semioticii semnificării cît și al semioticii comunicării: ea prelungește și accentuează deriziunea limbajului:

— *cuvîntul neînsoțit de gest,* semnificînd propria vacuitate și proferat într-o imobilitate totală (Winnie îngropată în pămînt pînă la gît, cele trei personaje din *Comédie* închise în pubele, Hamm nemișcat în fotoliul său). Cuvîntul devine substitut ipotetic al existenței „Bavardons pour nous donner l'impression d'exister" (spune Vladimir).

— *mesajul verbal dublat de unul gestual* și de manipulare de obiecte, dar într-un decalaj semnificativ al gestului față de cuvînt. Acest decalaj apare ca efect al interferenței semnificative a două izotopii incompatibile (în *En attendant Godot* personajele vorbesc despre Crist, biblie și se descalță sau își examinează încălțările).

Kinezica beckettiană descompune metodic posibilitățile de mișcare scenică, tinzînd spre dezarticularea umanului și asimilarea lui cu sub umanul sau non umanul.. *Kinezica* este reprezentată mai ales ca *tensiune între mobilitate și statism* (între Hamm imobilizat în fotoliu și pendularea permanentă a lui Clov, între mersul vioi, tîrîrea și apoi căderea soților Rooney în *Ceux qui tombent*).

Gesturile sînt din ce în ce mai reduse în acest teatru al involuției al *cuvîntului ce tinde spre tăcere* și al *gestului ce tinde spre imobilitate,* iar arsenalul de bază rămîne compus din gesturi *elementare:* acte *de bază* (a privi la dreapta și la stînga, a-și ștuguia buzele, a clipi etc.).

La polul opus se situează gestualitatea ionesciană violentă, agresivă, paroxistică. Densitatea și ritmul de succesiune al gesturilor cresc pînă la paroxism, dublînd ritmica accelerată a replicilor (*La cantatrice chauve, La Leçon, Les Victimes du devoir*). Gesturile nu mai sînt însă strict individuale, ci determinate de înfruntarea cu *ceilalți* (Smith/Martin; profesorul/eleva; Bérenger/rinocerii).

2.0 Funcționarea tuturor codurilor semiotice se realizează într-un sens descendent, disforic (articularea replicilor și jocul dialogic ar necesita o analiză specială, prin prisma teoriei eșecurilor actelor de vorbire a lui Austin și a distincțiilor lui Searle): eșecul acțiunii și al comunicării; această disfuncționalitate a codurilor răspunde izotopiei instaurate de literatura modernă, numite de Northrop Frye *distropie* ca *opus al utopiei* (literatura și cultura modernă constituindu-se ca demitizare, demistificare, denunț).

Scanned with OKEN Scanner

Emese Kis
(Universitatea „Babeş-Bolyai", Cluj-Napoca)

SEMIOTICA ARGOULUI STUDENŢESC

În prezenta expunere privim semioza (actul semiotic, adică legarea unui semnificant de un semnificat) ca proces (wie Zeichenprocess, as process, comme déroulement) şi anume ca un proces de trecere a semnului lingvistic dintr-un mediu în altul. Pentru conceptul de schimbare a mediului semiotic (Medienwechsel, switching, changement) vom folosi în continuare termenul de *transgresiune* a semnului. Transgresiunea o indicăm printr-un simbol „/", la dreapta simbolului „/" fiind întotdeauna mediul de ieşire, argoul studenţesc românesc anchetat la Cluj-Napoca, Facultatea de filologie a Universităţii „Babeş-Bolyai", în anul şcolar 1975—1976, în cadrul practicii în producţie efectuate cu studenţii anului I secţia română — limbi străine; majoritatea datelor sînt furnizate de către studenţii Traian Groza şi Ana Mara.

CONTEXTUALIZARE

1. Acest mediu de ieşire — varianta în discuţie a argoului — se va considera în cele ce urmează un *setting* în sensul definit de către Teun A. van Dijk (1974—1975 : 284) şi de către Simon C. Dik (1978 : 4—8), adică un complex preferenţial format din mediul lingvistic şi cel alolingvistic (cel situaţional). La stînga semnului este mediul de intrare, cel din care a pătruns termenul argotic. Transgresiunea semiotică de tip „/" este un proces dependent de mediu şi va fi interpretat întotdeauna ca atare: ca dislocare în raport cu un mediu semiotic de intrare diferit, respectiv relativ identic cu cel de ieşire. Identitatea aproximativă a mediilor intrare/ieşire o notăm cu semnul „ ≈ ", nonidentitatea aproximativă cu „ ≈ ". Macrocontextul lingvistic îl indicăm cu „*L*", microcontextul lingvistic cu „*X*", aceasta din urmă fiind anturajul lingvistic imediat adiacent cuvîntului sau expresiei argotice luate în discuţie. Nu specificăm lungimea microcontextului, ea variind de la unul sau două cuvinte pînă la una sau două propoziţii. Contextul situaţional este privit în sensul cel mai larg posibil pe care îi conferă Tatiana Slama-Cazacu (1959—1972 : 73) şi îl vom nota cu „*S*". În cadrul acestei prime aproximări ne-a interesat numai dacă *L*, *X*, *S* din argou sînt posibil identice sau nu cu limbile sursă considerate, procesul adaptării la anturajul argotic declanşîndu-şi reacţia adaptativă independent de specificul stimulului (E. Kis, 1975 : 173—174).

Astfel, avem elemente pătrunse din aceeaşi limbă $\approx L$, dintr-un microcontext relativ identic $\approx X$, folosite în situaţii relativ identice $\approx S$, respectiv pătrunse din altă limbă $\approx L$, dintr-un microcontext relativ diferit $\approx X$, unităţi utilizate în mediul de intrare în situaţii relativ diferite $\approx S$).

Scanned with OKEN Scanner

Tipurile de cuvinte care acoperă în majoritatea covîrşitoare necesităţile comunicării interstudenţeşti sînt cele obişnuite din limba standard, ceea ce dovedeşte că argoul studenţesc excelează mai mult prin expresivitate şi mai puţin prin caracterul secret. Conform notărilor de mai sus, asemenea cuvinte se indică prin tripletul: ($\approx L$, $\approx X$, $\approx S$). Din combinările de 6 luate cîte 3, adică din cele 20 de combinări de compartimente contextuale teoretic posibile, se mai realizează încă cinci, numai acestea din urmă fiind termeni argotici: ($\not\approx L$, $\not\approx X$, $\not\approx S$) ca în *famă* „fată, femeie arătoasă" < fr. *femme*, *moie* „id." < it, *moglia*, *şop* „bar, cofetărie" < <engl. shop („magazin, prăvălie, atelier"; ($\not\approx L$, $\approx X$, $\not\approx S$) în „hai, să *parlăm* despre ... " (= „hai, să discutăm despre...") sau în „*pansez* la tine" (= „te am în gînd"); ($\not\approx L$, $\approx X$, $\not\approx S$) în *a scoate din priză* „a întrerupe", *a pune în priză* „a determina pe cineva să vorbească"; $\approx L \not\approx X$, $\approx S$) *oblac* „fereastră în orar" < rom. dial. *oblac* „fereastră" < magh. $\approx$. *ablak* „fereastră", *gaci* „blugi < rom. dial. *gaci* „pantaloni largi care fac parte din portul polpular" < magh. *gatya* „id.". Ultima categorie deosebit de productivă ($\approx L$, $\not\approx X$, $\not\approx S$) conţine unităţile pătrunse din limba română standard, dar utilizate în alt microcontext şi în alte situaţii. La elementele acestei categorii se păstrează complexul sonor şi caracteristicile morfologice, modificarea la nivel semantic, potrivit clasificării lui Ch. S. Peirce (1958), fiind de natură *iconică*, *indicială*, *simbolică*, *iconică-indicială*, *simbolică-iconică*, *aniconică-anindicală*:

1.1. Modificările *iconice* exploatează uneori un specific vizual *a buşi un examen* „a rata un examen", alteori tactil *foaie*, *foi* „sută, sute de lei", olfactive: *hoit* „corp, siluetă", auditiv: *fufă* „fată uşuratică", vizual-auditiv: *pipiţă*, *pipiţe* „fată prea fandosită", vizual-tactil-gustativ: *lipici*, *cartofi nylon* „pireu de cartofi", *supă nylon* „supă prea inconsistentă", vizual-spaţial-dimensional: *ghiozdan* „stomac", *geantă* „stomac", vizual-dinamic: *vîslă* „mînă", *mişcare* „dans".

1.2. Dintre elementele *indiciale* cîteva se referă la ţigară: *fumigenă*, *drog*, *snoapă*. Apar şi verbe: *a competiţiona* „a dansa", *a se floştări* „a se plimba < *floaştăr* „asfalt" < germ. *Pflaster* „id.").

3. La elementele de natură *simbolică* se observă sinonimizarea *zidar*, *zidari* „student de la secţia de construcţii", respectiv metonimia: *La Poezii* „căminul nr. 1 din Complexul Studenţesc Haşdeu, locuit atunci de studentele de la Facultatea de filologie".

4. Semioză iconică-indicială este prezentă în expresii ca *a i se fîlfîi* „a nu-i păsa", în substantive ca *fîţă* „fată cochetă, neserioasă", *cui* „ţigară" (se reflectă şi la dimensiunile obiectului, dar şi la aforizma „fiecare ţigară este cîte un cui la sicriu").

5. Apare şi aspectul *simbolic-iconic* în termeni ca *paraşută* „1. Fată corpolentă, grasă şi care se ţine scai de tine. 2. Obiect de lenjerie"; respectiv în etimologia populară *diblioteca*, *diblotecă* „bibliotecă < *diblă* „cap" + *bibliotecă*.

În majoritatea termenilor înşiraţi mai sus are loc păstrarea complexului sonor din mediul sursă, modificarea petrecîndu-se la nivelul conţinutului. În exegeza semiotică care urmează ne vor preocupa acele legităţi care sînt comune ambelor niveluri şi celui al expresiei şi celui al conţinutului. Bineînţeles o modificare oarecare (sau una dintre variantele ei) nu apare — după cum s-a şi văzut de altfel în exemplele înşirate mai sus — neapărat simultan la ambele niveluri ale aceluiaşi cuvînt.

Scanned with OKEN Scanner

FORMALIZAREA PROCESULUI DE TRANSGRESIUNE

2. Considerăm în cele ce urmează că mediul de intrare împreună cu mediul de ieşire alcătuiesc un metasistem de transgresiune notat cu σ, cele 6 tipuri de combinări de coordonate date sub punctul 1 fiind în esenţă 6 tipuri diferite ale metasistemului σ de transgresiune. În definirea acestui metasistem ne-am bazat pe modelul lui Grigore C. Moisil (1972 :573—577) (la fel ca în Kis, 1978). Unităţile metasistemului (indiferent dacă apar în mediul sursă sau mediul de ieşire) le indicăm cu majuscule dacă ele fac parte din nivelul expresiei sonore şi cu literele mici ale alfabetului dacă sînt elemente ale conţinutului semantic.

PROCESUL DE ITERARE

2.1. Să examinăm astfel cuvintele *foaie*, *hoit*, *ghiozdan*, *geantă*, *vîslă*, *drog* etc. date cu sensurile de mai sus, care nu au suferit nici o schimbare în complexul lor sonor şi care au trecut fără nici o modificare fonologică dintr-un mediu semiotic (limba literară) în altul (argou). Conform sistemului de notare introdus, ele sînt toate reprezentabile prin formula comună A/A care se citeşte : „elementul A (complexul A de elemente) se iterează în cursul transgresiunii semiotice". La cuvîntul *bibliotecă* pentru *bibliotecă* se modifică doar complexul sonor şi sensul se iterează, deci notăm a/a. Mai mult decît atît, cuvintele ca *moani* „bani", *long saiz* "anumit tip de ţigări lungi" provenite din limba engleză se iterează şi la nivelul expresiei şi la nivelul conţinutului, deci le indicăm şi cu A/A, şi cu a/a sau, combinîndu-le a^A/a^A, mediul sursă fiind limba engleză atît la nivel sonor cît şi la nivel semantic. De obicei, majoritatea cuvintelor în circulaţie provin din limba standard şi sînt de tipul a^A/a^A în argoul studenţesc şi deoseori un singur termen argotic colorează 3—4 fraze banale.

Iteraţia este prin urmare o modalitate de structurare comună pentru complexul sonor şi cel semantic care apare în cursul transgresiunii semiotice.

PROCESUL DE IMPLANTARE

2.2. La ambele niveluri se iterează, de altfel, nu numai elemente de inventar din mediul sursă. Există — după cum arată Solomon Marcus (1963 :52, 1966 :175—176) pentru mai multe compartimente ale limbii — şi reluarea procedeelor, tehnicilor de organizare. În limba literară există de pildă perechi corelative de tip *pletos—plete*. Termenul *pletos* are un sinonim aproximativ, frecvent şi la modă : regionalismul *lăţos*. La nivelul complexului sonor *pletos* include termenul *plete*, reluînd şi păstrînd relaţia de includere de tip *pletos* $\supset$ *plete*, în argou s-a format din *lăţos* $\supset$ *laţe* printr-o derivare regresivă avem deci : *laţe*. Procesul iterării relaţiei de includere este productiv, după corelativele *cinematecă* $\supset$ *cinema*, apar *biblă* „bibliotecă", *disco* „discotecă" desprinse din corelaţiile analogice de incluziune : *bibliotecă* $\supset$ *biblă*, *discotecă* $\supset$ *disco*. Această păstrare a relaţiei de incluziune la nivel sonor care generează termeni argotici o mai numim

Scanned with OKEN Scanner

și proces de *implantare* (embedding process, proces de l'enchâssement) și îl formalizăm în felul următor: „/" fiind relația de transfgresiune, $\sigma = m$ metasistemul de trangresiune, A = *pletos*, B = *plete*, C = *lățos*, D = *lațe*, avem:

Dacă $A/C,\ C \in \sigma$
și dacă $A \supset B \in \sigma$
și dacă $C \supset D \in \sigma$
} atunci B/D

Procesul de reducere deductibil prin implantare este atît de generalizat, încît de la formele ca mai sus și de la derivarea regresivă de tip *potol* „hrană" de la *a se potoli*, *a* (*-și*) *potoli* (*foamea*) s-a ajuns la variante prescurtate unde complexul sonor deglutinat nu este sufix, ci element de compunere cum îi spun Ciobanu—Hasan (1970:20), ca în *cas* „casetofon", *mag* „magnetofon", *prof* „profesor", *conf* „conferențiar". Asemenea exemple de tip prescurtat (v. *as* „asistent", *re* „reexaminare", *rere* „re-reexaminare" etc. precum și altele pentru restul fenomenelor de care ne vom ocupa în continuare, se pot înmulți din listele date de Petre Mihai (1978:489—494) și Lupu Coman (1972:349—351) unde se dă și bibliografia completă a glosarelor similare privitoare la argoul studenților și cel al elevilor.

Implantarea este un proces care apare nu numai la nivelul expresiei, ci și la nivelul conținutului semantic. Unitățile semantice fiind indicate prin literele mici, punem *a* = „stăpîn", *b* = „patron", *c* = „șef", *d* = = „șeful familiei = tatăl", atunci formalizarea care urmează:

Dacă $a/c,\ c \ni \sigma$
și dacă $a \supset b \ni \sigma$
și dacă $c \supset d \ni \sigma$
} atunci b/d

Astfel se explică termenul *bos* „tată" < engl. *boss* „stăpîn, șef, patron"

PROCESUL DE CONTRAGERE

2.3. Un alt proces frecvent în argou de altfel, după cum arată Béla Sulán (1961 a:63—64), numit de el contaminare glumeață, de Emil Petrovici (1933:175—176) etimologie populară, de Tatiana Slama-Cazacu (1973 a:63—69) regularizare, e privit de noi (Kis 1968:1—13) ca un joc relativ complementar al expresiei și al conținutului. Considerat numai la nivelul expresiei termenul *mișcare* „dans, discotecă, instruire" este raportat la *mișto* „grozav" de unde rezultă sinonimele *mîștocare*, *mîștare* „întrunire, dans".

Notăm A = *grozav*, ε = *mișto*, B = *mișcare*, D = *mîștare* cu „," indicăm reuniunea și avem:

Dacă $\varepsilon \in \sigma$
și dacă $(A/\varepsilon) \in \sigma$
și dacă $(\varepsilon,\ B) \in \sigma$
și dacă $((\varepsilon,\ B)/D) \in \sigma$
} atunci $(A,B)/D$

Deci reuniunea primelor două unități *mișto* și *mișcare* este înlocuită prin această ultimă unitate: *mișțare*.

Același proces de distributivitate a transgresiunii față de reuniunea sensurilor are loc și la nivelul conținutului dacă îl egalăm pe a = „ușor de păcălit", „găgăuță", ε = „novice", b = „student în anul I-îi, d = „boboc". Formalizarea următoare este valabilă la nivelul conținutului:

$$\left.\begin{array}{ll} \text{Dacă} & \varepsilon \in \sigma \quad \text{și dacă } (a/\varepsilon) \\ \text{și dacă} & (\varepsilon,\ b) \in \sigma \\ \text{și dacă} & (\varepsilon,\ b)/d \in \sigma \end{array}\right\} \text{atunci } (a,\ b)/d$$

Mediul de intrare fiind argoul maghiar, cu relativa invarianță a expresiei, termenul argotic maghiar *balek* „ușor de păcălit, găgăuță" s-a transformat în termenul argotic românesc *balic* „boboc" prin *distributivitatea transgresiunii sensurilor asupra reuninii lor.*

PROCESUL DE EXPANSIUNE

2.4. Pornind de la un cuvînt oarecare considerat la nivelul expresiei, să luăm o unitate minimală, spre exemplu complexul sonor *hal* — sau complexul sonor *pil* — care rămîne după deglutinarea sufixului *-eală* din *haleală* „mîncare", *pileală* „băutură", termen considerat mai puțin expresiv, notat cu A. Elementul trunchiat, incomplet îl notăm cu ε (indiciul unei cantități pozitive foarte mici). În metasistemul de transgresiune ε primește rol de morfem tematic notat cu B căruia i se atașează un alt sufix mai expresiv și foarte frecvent în graiurile nord-vestice, sufixul *-eu* notat cu C. Privind transgresiunea „/" ca trecere din argou în argou, avem

$$\left.\begin{array}{ll} \text{Dacă} & \varepsilon \in \sigma \\ \text{și dacă} & (\varepsilon/B) \\ \text{și dacă} & (\varepsilon,\ C) \in \sigma \\ \text{și dacă} & (A/\varepsilon,\ C) \in \sigma \end{array}\right\} \text{atunci } A/B,\ C$$

adică avem distributivitatea reuniunii unităților formative în raport cu transgresiunea lor la nivelul expresiei.

Acest tip de distributivitate apare și la nivelul conținutului. Spre ex. în limbajul familiar maghiar (mediul sursă) termenul *melák* înseamnă „molîu mare". Din complexul semantic „molîu mare" = a desprindem semul minimal "înalt" = ε. Nu numai la nivel argotic (mediu de ieșire), dar și la cel literar „înalt" e compatibil și chiar substituibil cu „împunător" = b și dacă „înalt" = ε este compatibil cu (compatibilitatea o notăm cu ",") „binefăcut" = c, și dacă în argou este posibilă transgresiunea "/" de la „molîu" la „înalt și binefăcut", atunci la nivelul conținutului termenului familiar maghiar cu sensul „molîu" în argoul românesc i se va polariza sensul în „împunător, binefăcut". Prin distributivitatea transgresiunii în raport cu reuniunea (compatibilitatea) sensurilor, se ajunge la

Scanned with OKEN Scanner

polarizarea lor. Polarizarea apare des în argou, arată B. Sulán (1961 a :124—125, 1961 b :67). Reprezentăm formalizat :

Dacă $\varepsilon \in \sigma$

$$\left.\begin{array}{ll} \text{şi dacă} & (\varepsilon/b) \in \sigma \\ \text{şi dacă} & (\varepsilon, c) \in \sigma \\ \text{şi dacă} & (a/\varepsilon, c) \in \sigma \end{array}\right\} \text{atunci } (a/b, c)$$

Cele patru tipuri de transgresiune prezente la nivelul expresiei şi al conţinutului (este evident că cele opt tipuri sînt reductibile în esenţă la patru) acoperă de fapt toate modalităţile de formare a termenilor argotici.

COMENTAR MATEMATIC. AXIOMATIZAREA COMUNICĂRII ARGOTICE

3. Se poate demonstra, totodată, matematic, că (2.1—2.4) iteraţia, implantarea, contragerea şi expansiunea sînt independente, consistente şi complete, alcătuiesc deci un sistem de axiome pentru metasistemul de transgresiune.

COMENTAR SEMIOTIC. COMUNICAREA ARGOTICĂ PE MAI MULTE CANALE

4. Axiomele de mai sus sînt valabile nu numai la nivelul expresiei şi conţinutului comunicării lingvistice, ci se manifestă la toate canalele comunicării argotice.

Iteraţia unor platitudini declarate se conjugă cu reproducerea unor gesturi sau unor mimici obişnuite cum arată A. E. Sheflen (1973), voit banale, ajungîndu-se la banalităţi prefăcute, respectiv contrafăcute. Se schiţează un zîmbet, este mimat rîsul sau plînsul de multe ori în situaţii absolut incongruente. Se întîmplă ca acest act să fie numai enunţat: „Plîng", „Rîd", să apară numai ameninţare cu rîsul sau plînsul: „vezi să nu rîd", „Vezi să nu plîng".

Implantarea duce în mod inevitabil la reducerea formelor după cum am observat mai sus. Reducerea apare prin gesturi rapide, mult prescurtate, uneori abia schiţate, chiar prin lipsă de gesturi, cum ar fi lipsa de salut. Reacţiile hipodimensionate în ultima instanţă duc la omiterea totală a gestului, respectiv a mimicii, la o lipsă totală de reacţie. Spre exemplu, nu se rîde intenţional la un banc.

Distributivitatea compatibilităţii în raport cu transgresiunea duce la combinări a două gesturi în unul singur, la rezumările de gesturi, respectiv de mimică, cum ar fi întinderea mîinii aparent pentru a da mîna, dar de fapt se prinde doar speteza unui scaun, sau se deschide gura în aşa fel încît interlocutorul are impresia că se va spune ceva extrem de important, vorbitorul îşi drege glasul etc., dar toate aceste pregătiri se transformă într-un căscat.

Distributivitatea transgresiunii în raport cu compatibilitatea gesturilor şi a mimicii duce, în schimb, la dezmembrarea unui singur gest, a unei sin-

gure mimici în componentele lor procesuale. Unele reacţii sînt voit încetinite: oferirea unui scaun, ajutorul dat unei colege pentru a-şi îmbrăca paltonul prin această încetinire plictisitoare se transformă într-o parodie a gestului care impresionează prin aşteptarea frustrată. La fel, un rîs voit fragmentat, un oftat hiperdimensionat, îi substituie selectării succesiunea de acte.

CONCLUZII

5. Din punctul de vedere al lingvisticii generale, procesul semiozei argotice ne interesează în primul rînd pentru aspectul ei creativ, fiind un model de reacţie lingvistică vie care se desfăşoară într-un răstimp relativ scurt chiar de faţă cu noi. Bineînţeles, ca şi în alte domenii ale celor mai diferite ştiinţe, observaţia directă este în măsură să modifice şi să distorsioneze obiectul observat — mai ales cînd e vorba de fenomene argotice şi, îndeosebi, de manifestările cît de cît secrete ale acestuia.

Oricum, un fapt este înainte de toate cert: argoul studenţesc în varianta sa studiată se deosebeşte destul de puţin de limba standard în ceea ce priveşte unităţile stocate, depozitate la nivelul expresiei — îndrăznim să spunem acelaşi lucru chiar şi despre unităţile de conţinut, denotative. Diferă, de asemenea prea puţin de alte procese lingvistice în utilizarea de relaţii între elementele sursă şi între cele stocate. Procesele iterării, ale implantării, contragerii şi expansiunii au loc virtual în cursul oricăror procese de schimbare a mediului semiotic (de împrumut sau unor transformări în diacronie, respectiv în sincronie). Ceea ce deosebeşte argoul de orice alt tip de semioză lingvistică este asigurarea *echilibrului dinamic* a transmiterii mesajului cu ajutorul comunicării simultane prin mai multe canale pe de o parte, pe de alta natura *dinamic-analogică* a structurării relaţiei de transgresiune, aceasta din urmă trăsătură constituind o latură esenţială a creativităţii (al originalităţii) gîndirii umane. Aceste două proprietăţi stau la baza următoarelor concluzii:

5.1. Identificarea naturii argotice/nonargotice a unei unităţi lingvistice oarecare la studenţi nu mai este posibilă pe baza unor criterii sintactice sau semantice, acelaşi element funcţionînd ca standard într-un mediu semiotic şi ca termen argotic în altul, criteriile tranşante pot fi numai cele pragmatice.

5.2. Nu mai este cu putinţă — cel puţin în cazul argoului studenţesc — reducerea acestui dialect social *la lexic*, nici măcar la mijloacele şi unităţile lui lingvistice, din cauza simultaneităţii multiplelor canale ale sale. Această structură a sa necesar polifonică prezintă armonii, simetrii şi izomorfisme ce duc la teoreme care depăşesc limitele acestei lucrări ca teorema asocierii reciproce. Argoului îi sînt specifice totodată sincopele, contrapunctele funcţionale care culminează în teorema polarizării argoului. Toate aceste teoreme constituie subiectul unei lucrări ulterioare care completează prezenta expunere.

5.3. Evoluarea spre metalimbajul parodistic, şi evidenţierea comunicării grad zero, mai ales prin focalizarea sexualului, sînt întrucîtva atribute firești de multe ori de compensare, ale argoului studenţesc pline de umor grosolan, natural.

5.4. Un aspect mult mai îngrijorător decît ceea ce fac sau spun constă totuşi în ceea ce nu fac sau nu spun studenţii în cadrul manifestărilor argotice:

Scanned with OKEN Scanner

violarea convenţiilor sociale, incongruenţele compontamentale pe care nu le simt incongruenţe, vizarea insolitului, a bizarului. Acestea toate trebuie să ne atenţioneze în calitate de educatori, nu numai pentru că ele sînt şi manifestări lingvistice ale absurdului, ale afaziei, schizofreniei etc., dar, mai ales, pentru că trădează tragism, disperare, revoltă latentă, suprasolicitare şi ceea ce e mai grav dintre toate, plictis.

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

I. STILISTICA

Achmanova, O. S., 1966. *Slovar' lingvističeskikh terminov*, Moskva, Sovetskaja enčiklopedija.

Actes du Xe Congrès international des linguistes, Bucarest 28 août — 2 septembre 1967, vol. I—IV, Bucureşti, Editura Academiei R. S. România.

Adank, H., 1939. *Essai sur les fondements psychologiques et linguistiques de la métaphore affective*, Genève, Union S. A.

Albérès, René Marill, 1970. *Estétique et morale chez Jean Giraudoux*, Paris, Nizet.

Bahtin, M., 1970. *Problemele poeticii lui Dostoievski*, Bucureşti, Editura Univers.

Bally, Ch., f.a. *Traité de stylistique française*, premier volume, seconde édition, Paris, Klincksieck.

Banfield, Ann, 1973. *Narrative Style and the Grammar of Direct and Indirect Speech*, în „Foundations of Language", 10.

Barthes, R., 1964. *Rhétorique de l'image*, în „Communications".

Benveniste, Émile, 1974. *Problèmes de linguistique générale*, vol. II, Paris, Gallimard.

Berlin, R. and Kay, P. 1969. *Basic Color Terms. Their Universality and Evolution*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press.

Bidu-Vrânceanu, Angela, 1976. *Systématique des noms de couleurs. Recherche de méthode en sémantique structurale*, Bucureşti, Editura Academiei R. S. România.

Bîrlea, Ovidiu, 1976. *Mică enciclopedie a poveştilor româneşti*, Bucureşti.

Bogrea, V., 1971. *Pagini istorico-filologice* (ediţie îngrijită, studiu introductiv şi indice, de Mircea Borcilă şi Ion Mării), Cluj, Editura Dacia.

Bousoño, C., 1975. *Teoria expresiei poetice*, Bucureşti, Editura Univers.

Brinkmann, F., 1878. *Die Metaphern. Studien über den Geist der modernen Sprachen*, I Band, Bonn.

Bröndal, Viggo, 1948. *Les parties du discours*, Copenhaga.

Bucă, M., Evseev, I., 1976. *Probleme de semasiologie*, [Timişoara], Editura Facla.

Capidan, Th., 1943. *Limbă şi cultură*, Bucureşti, Fundaţia pentru literatură şi artă.

Caracostea D., 1975. *Arta cuvîntului la Eminescu. Studii eminesciene*, Bucureşti, Editura Univers.

Cazacu, Tatiana, 1954. *Principiul adaptării la context*, în SCL, V, nr. 1—2.

Călinescu, G., 1965. *Estetica basmului*, Bucureşti, Editura pentru literatură.

Cohen, J., 1966. *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion.

Coteanu, I., 1973. *Stilistica funcţională a limbii române, — Stil, stilistică, limbaj*, Bucureşti, Editura Academiei R. S. România.

Coteanu I., 1975. *Limba română contemporană. Vocabularul*, II, Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică.

Densusianu, Ov., [recenzie la] Th. Capidan, *Meglenoromânii*, I, în „Grai şi suflet", II, fasc. 2.

Devoto, G., 1962. *Nuovi studi di stilistica*, Firenze.

Diaconescu, Paula şi Mancaş, Mihaela, 1969. *Sémantique et stylistique. La structure sémantique des déterminants chez Mihail Sadoveanu*, în RRL, XIV, 1969, nr. 2, p. 112—137.

Diaconescu, Paula, 1974. *a. Structura stilistică a limbii. Stilurile funcţionale ale limbii române literare moderne*, în SCL, XXV, nr. 3, p. 229—242.

Diaconescu, Paula, 1974. *b. Elemente de istorie a limbii române literare moderne*, Bucureşti.

Dijk, T. van, 1970. *Neuere Entwicklungen in der literarischen Semantik*, în S. J. Schmidt (Ed.), 1970.

Dijk, T. van, Ihwe, J., Petöfi, J. S., Rieser, H., 1971. *Textgrammatische Grundlagen für eine Theorie narrativer Strukturen*, în „Linguistische Berichte", 16.

Scanned with OKEN Scanner

Dijk, T. van, 1972. *Some Aspects of Text Grammars: A Study in Theoretical Linguistics and Poetics*, The Hague, Mouton.
Dijk, T. van, 1973. *Text Grammar and Text Logic*, în J. S. Petöfi şi H. Rieser (Eds.), 1973.
Dijk, T. van, 1975. *Formal Semantics of Metaphorical Discourse*, în „Poetics", 4.
Dijk, T. van (Ed.) 1976. *Pragmatics of Language and Literature*, Amsterdam, New York, North Holland and American Elsevier.
Doležel, L., 1976. *Narrative Semantics*, în PTL, 1.
Dorcescu, E., *Metafora poetică*, [Bucureşti], Editura Cartea românească, [f.a.].
Dragoş, Elena, 1978. *Semantica descrierii la Mihail Sadoveanu*, în idem, *Structuri narative şi semantice*, Cluj-Napoca, (litografiat), p. 51—67.
Eco, U., 1970. *Sémiologie des messages visuels*, în „Communications".
Fillmore, Ch. J., 1976. *Pragmatics and the Description of Discourse*, în Siegfried J. Schmidt (Ed.), 1976.
Francoeur, L., 1976. *Pour une typologie du monologue intérieur*, în „Neohelikon", IV, 3—4.
Gerber, G., 1884. *Die Sprache als Kunst*, 2 Band, Berlin.
Gilbert, K. E., Kuhn, H., 1972. *Istoria esteticii*, Bucureşti, Editura Meridiane.
Grammont, M., 1933. *Traité de phonétique*, Paris.
Graur, Al., Stati, S., Wald, L. (Ed.), 1971. *Tratat de lingvistică generală*, Bucureşti, Editura Academiei R. S. România.
Hamp, Eric P., 1957. *A glossary of American technical linguistic usage* (1925—1950), Utrecht, Antwerp.
Hintikka, J., 1969. *Models for Modalities*, Dordrecht.
Hjelmslev, L., 1937. *La nature du pronom*, în *Mélanges de linguistique et de philologie offerts a Jacq. van Ginneken . . .*, Paris, Klincksieck.
Horány, Özseb, 1976. *Adalékok a vizuális szöveg elméletéhez*, în „Általános Nyelvészeti Tanulmányok", 11, Budapest.
Hristea, Theodor, 1978. *Sinonimia frazeologică şi lexico-frazeologică*, în „România literară", nr. 29.
Ibrăileanu, G., 1974. *Mihai Eminescu. Studii şi articole* (Ediţie îngrijită, prefaţă, note şi bibliografie de Mihai Dian), Iaşi, Editura Junimea.
Ihwe, Jens (Ed.), 1971. *Literaturwissenschaft und Linguistik*, Band I, Grundlagen und Voraussetzungen, Athenäum Verlag.
Imdahl, Max, 1970. *Bildsyntax und Bildsemantik*, în S. J. Schmidt (Ed.), 1970.
Iordan, I., 1975. *Stilistica limbii române*, Bucureşti, Editura Academiei R. S. România.
Iordan, Iorgu, 1977. *Observaţii asupra limbii lui Mihail Sadoveanu*, în idem, *Limba literară*, Craiova, Editura Scrisul românesc.
Iosifescu, Silvian, 1970. *Construcţie şi lectură*, Bucureşti, Editura Univers.
Jakobson, Roman, 1972. *Poezia gramaticii şi gramatica poeziei*, în *Poetică şi stilistică. Orientări moderne*, Bucureşti, Editura Univers.
Jakobson, Roman, 1973. *Questions de poétique*, Paris, Seuil.
Jespersen, Otto, 1924. *The Philosophy of Grammar*, London, George Allen & Unwin.
Kelemen, Béla, 1964. *Pronumele ca purtătoare ale caracteristicilor stilurilor limbii literare*, în CL, IX, nr. 1.
Koch, R., 1955. *The Book of Signs*, New York.
Köck, W., 1973. *Time and Text: Towards an Adequate Heuristics*, în J. S. Petöfi, H. Rieser (Eds.), 1973.
Kuroda, S. Y, 1976. *Reflections on the Foundations of Narrative Theory*, în Teun A. van Dijk (Ed.), 1976.
Lieb, Hans Heinrich, 1964. *Der Umfang der historischen Metapherbegriffs*, Diss. phil., Köln.
Longree, G., 1976. *The Rhetoric of a Picture-Poem*, în PTL, 1.
Mancaş, Mihaela, 1972. *Stilul indirect liber în româna literară*, Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică.
Maneca, Constant, 1966. *Consideraţii asupra frecvenţei cuvintelor în limba română literară contemporană*, în SCL, XVII, nr. 6.
Maneca, Constant, 1966. *Consideraţii asupra stilurilor limbii române literare în lumina frecvenţei cuvintelor*, în LR, XV, nr. 4.
Manoliu-Manea, Maria, 1968. *Sistematica substitutelor din româna contemporană standard*, Bucureşti, Editura Academiei R. S. România.
Marcea, Pompiliu, 1977. *Umanitatea sadoveniană de la A la Z*, Bucureşti, Editura Eminescu.

Scanned with OKEN Scanner

Marcus, Solomon, 1970. *Poetica matematică*, Bucureşti, Editura Academiei R. S. România.
Marouzeau, J., 1951. *Lexique de la terminologie linguistique*. Paris.
Massin, P., 1970. *La lettre et l'image*, Paris.
Mazilu, Dan Horia, 1976. *Barocul în literatura română din secolul al XVII-lea*, Bucureşti. Editura Minerva.
Mounin, Georges, 1975. *La linguistique du XX-e siècle*, Paris, PUF.
Munteanu, Ştefan, 1962. *Note despre stilul lui Bacovia*, în „Scrisul bănăţean", nr. 9, p. 60—67.
Muşlea, I., 1972. *Cercetări etnografice şi de folclor*, II, Bucureşti.
Petöfi, S. J., 1968. *Notes on the Semantic Interpretation of Verbal Works of Art*, în „Computational Linguistics", 7.
Petöfi, S. J., Rieser, H., (Eds.), 1973. *Studies in Text Grammar*, Dordrecht, Boston.
Petöfi, S. J., 1975. *Vers une théorie partielle du texte*, în „Papiere zur Textlingvistik", vol. IX, Hamburg.
Pongs, H., 1960. *Das Bild in der Dichtung, 1 Bd.: Versuch einer Morphologie der metaphorischen Formen*, Marburg.
Riffaterre, Michael, 1971. *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion.
Rozental, D. E., Telenkova M. A., 1976. *Slovar'-spravočnik lingvističeskich terminov*, Moskva, Prosveščenie.
Rusu, Liviu, 1969. *Estetica poeziei lirice*, Bucureşti, Editura pentru literatură.
Saramandu, N., 1965. *Despre tehnica realizării sugestiei cromatice alb/negru în poezia lui Bacovia*, în *Omagiu Rosetti*, Bucureşti, p. 809—814.
Searle, John R., 1969. *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge, University Press.
Seche, Luiza, 1974. *Lexicul artistic eminescian în lumină statistică*, Bucureşti, Editura Academiei R. S. România.
Serebrennikov, B. A., (Ed.) 1970. *Obščee jazykoznanie. (Formy suščestvovanija, funkcii, istorija jazyka)*, Moskva, Nauka.
Schick, Carla, 1960. *Il linguaggio. Natura, struttura, storia del fatto linguistico*, Torino, G. Einaudi.
Schmidt, S. J. (Ed.), 1970. *Text Bedeutung Ästhetik*, München, Wilhelm Fink Verlag.
Schmidt, Siegfried J., 1973. *Texttheorie*, München, Wilhelm Fink Verlag.
Schmidt, Siegfried J., (Ed.), 1976. *Pragmatik/Pragmatics*, 2, München, Wilhelm Fink Verlag.
Slama-Cazacu, Tatiana, 1959. *Limbaj şi context*, Bucureşti, Editura ştiinţifică.
Slama-Cazacu, Tatiana, 1969. *Studiile europene asupra limbajului copilului (1920—1968). II*, în SCL, XX, nr. 3.
Şuteu, Valeriu, 1959. *Observaţii asupra frecvenţei cuvintelor în operele unor scriitori români*, în SCL, X, nr. 3.
Terracini, B., 1957. *Conflitti di lingue e di cultura*, Venezia.
Terracini, Benvenuto, 1966. *Analisi stilistica*, Milano.
Tieghem, Philippe van, 1974. *Les grandes doctrines littéraires en France — de Pleïade au Surréalisme*, Paris.
Todorov, Tzvetan; 1966. *Les anomalies sémantiques*, în „Langages", 1.
Todorov, Tzvetan, 1975. *Poetica. Gramatica Decameronului*, Bucureşti, Editura Univers.
Tohăneanu, G. I., 1975. *Expresia artistică eminesciană*, Timişoara, Editura Facla.
Tohăneanu, G. I., 1976. *Dincolo de cuvînt. Studii de stilistică şi versificaţie*, Bucureşti, Editura ştiinţifică şi enciclopedică.
Vaina-Puşcă, Lucia, 1974. *La fonctionnalité des pronoms dans une texte poétique medieval*, în RRL, XIX, nr. 2.
Vasiluţă, Livia, 1973. *Sfera semantică a cromaticii la Ion Pillat*, în *Studii de limbă şi stil*, p. 137—148.
Vianu, Tudor, 1959. *Cercetarea limbii literare şi a stilului în perioada 1944—1959*, în LR, nr. 4.
Vianu, Tudor, 1966. *Arta prozatorilor români*, Bucureşti, Editura pentru literatură.
Vianu, Tudor, 1970. *Scriitori români*, Bucureşti, Editura Minerva.
Vinţeler, O., 1978. *Cromatica poeziei lui George Coşbuc şi Gama de culori în opera lui Pavel Dan*, în *Studii*, I, Dej, p. 3—14, 361—370.
Weinrich, H. 1967. *Syntax als Dialektik*, în „Poetica", 1.
Zsilka, Tibor, 1974. *Stilisztika és Statisztika*, Budapest.

Scanned with OKEN Scanner

Albrecht, Milton C., Barnett, James H., Griff, M. (Eds.), 1970. *The Sociology of Art and Literature. A Reader*, London, Duckworth and Co.
Anderson, St. R., 1971. *On the Linguistic Status of the Performative/Constative Distinction*, IU Linguistic Club.
Aristotel, 1965. *Poetica*, Bucureşti, Editura Academiei.
Austin, J. L., 1965. *How to Do Things with Words*, (Edited by J. O. Urmson), New York. Oxford Univ. Press.
Austin, J. L., 1970. *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil.
Austin, J. L., 1971. *Performative/Constative*, în J. R. Searle (Ed.), 1971.
Bahtin, M., 1970. *Problemele poeticii lui Dostoievski*, Bucureşti, Editura Univers.
Balmer, Th., 1976. *Macrostructures*, în T. A. van Dijk (Ed.), 1976.
Banfield, Ann, 1973. *Narrative Style and the Grammar of Direct and Indirect Speech*, în „Foundations of Language", 10, p. 1—39.
Barbotin, E., (Ed.), 1975. *Qu'est-ce qu'un texte? Elements pour une herméneutique*, Paris.
Barthes, R., 1957. *Mythologies*, Paris, Seuil.
Barthes, R., 1964. *Eléments de sémiologie*, în „Communications", 4, p. 92—134.
Barthes, R., 1972. *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil.
Baudrillard, J., 1968. *Les système des objets*, Paris, Gallimard.
Bellemin-Noel, J., 1972. *Le texte et l'avant-texte*, Paris, Larousse.
Benveniste, Emile, 1939. *Nature du signe linguistique*, în „Acta linguistica", I, 1.
Benveniste, Emile, 1966. *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, Gallimard.
Benveniste, Emile, 1974. *Problèmes de linguistique générale*, II, Paris, Gallimard.
Bernard, Afvonne, 1970. *Elements pour une etude des mecanismes de référence esthétique*, în „Science de l'Art", VII, nr. 1—2, p. 7—13.
Blaga, L. 1944. *Geneza metaforei şi sensul culturii*, în idem, *Trilogia culturii*, Bucureşti, Fundaţia pentru literatură şi artă.
Bousoño, Carlos, 1975. *Teoria expresiei poetice*, Bucureşti, Editura Univers.
Bratu, S., 1973. *Ipoteze şi ipostaze*, Bucureşti.
Bremond, Claude, 1966. *La logique des possible narratifs*, în „Communications", 8, p. 60—76.
Burroughs, W. S., 1968. *Deposition: Testimony Concerning a Sickness*, în Th. Parkinson (Ed.), 1968.
Carnap, Rudolf, 1972. *Semnificaţie şi necesitate. Un studiu de semantică şi logică modală*, Cluj, Editura Dacia.
Cazimir, Şt., 1971. *Tensiunea lirică*, Bucureşti, Editura Eminescu.
Cechi, Emilia, 1969. *Dino Buzzati*, în idem *Storia della letteratura italiana*, Milano, Garzanti.
Chabrol, Cl., 1973. *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse.
Charles, Michel, 1978. *Bibliothèques*, în „Poétique", 33, p. 1—27.
Chassang, A., 1862. *Histoire du roman et de ses rapports avec l'histoire dans l'antiquité grecque et latine*, Paris.
Ciocîrlie, L., 1974. *Poezie şi text sau despre devenirea textuală a poeziei*, în idem, *Realism şi devenire poetică*, Timişoara, Editura Facla.
Cizek, E., 1970. *Evoluţia romanului antic*, Bucureşti.
Cohen, J. 1966. *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion.
Contini, C., 1970. *Varianti e altre linguistiche. Una raccolta di saggi (1938—1968)*, Torino, Einaudi.
Corti, Maria, 1978. *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, Einaudi.
Corso, G., 1958. *Casoline*, San Francisco, City Lights Books.
Coteanu, I., 1973. *Stilistica funcţională a limbii române. — Stil, stilistică, limbaj*, Bucureşti, Editura Academiei.
Dascal, M., Margalit, A., 1974. *A New Revolution în Linguistics? — Text-Grammars vs. Sentence-Grammars*, în „Theoretical Linguistics", 1, 1/2.
Dijk, T. A. van, 1971. *Models for Text Grammars*, Paper contributed to section 11 of the International Congress for Logic, Methodology and Philosophy of Science, Bucharest.
Dijk, T. A. van, 1972 (a). *Aspects d'une théorie générative du texte poétique*, în A. J. Greimas (Ed.), 1972.
Dijk, T. A. van, 1972 (b). *Foundations for Typologies of Texts*, în „Semiotica", 6, 4.

Scanned with OKEN Scanner

Dijk, T. A. van, 1972 (c). *Some Aspects of Text Grammars: A Study in Teoretical Linguistics and Poetics*, The Hague-Paris, Mouton.
Dijk, T. A. van, 1973. *Text Grammar and Text Logic*, în S. J. Petöfi, H. Rieser (Ed.), 1973.
Dijk, T. A. van, 1974. *Philosophy of Action and Theory of Narrative*, Amsterdam, Univ of Amsterdam, Dept. of General Literary Studies.
Dijk, T. A. van, 1974—1975. *Action, Action Description, and Narrative*, în „New Literary History", VI, p. 274—294.
Dijk, T. A. van (Ed.), 1976. *Pragmatics of Language and Literature*, Amsterdam, New York, North-Holland and American Elsevier.
Dinu, M., 1979. *Invariances rythmiques du roumain littéraire*, în CLTA, nr. 1.
Doležel, L., 1976. *Narrative Semantics*, în PTL, I, p. 129—151.
Dressler, W. U. (Ed.), 1978. *Current Trends in Textlinguistics*, Berlin, New York, Walter de Gruyter.
Durand, J., 1970. *Rhétorique et image publicitaire*, în „Communication", nr. 13.
Eco, U., 1969. *Opera deschisă*, Bucureşti, Editura pentru literatură universală.
Eliade, M., 1978. *Aspectele mitului*, Bucureşti, Editura Univers.
Eng, J. van der, Gregor, M., (Eds.), 1973. *Structure of Texts and Semiotics of Culture*, The Hague, Mouton.
Escarpit, Robert, 1968. *Sociologie de la littérature*, Paris, Presses Universitairess de France.
Fillmore, Ch. J., 1976. *Pragmatics and the Description of Discourse*, in Sigfried J. Schmidt (Ed.), *Pragmatik/Pragmatics*, 2, München, Wilhelm Fink Verlag.
Fotino, Stanca, Marcus, S., 1978. *La grammaire du conte*, în S. Marcus (Ed.), 1978.
Foucault, M., 1966. *Les mots et les choses*, Paris.
Francoeur, L. 1976. *Pour une typologie du monologue intérieur*, în „Neohelikon", IV, 3—4.
Frye, N., 1972. *Anatomia criticii*, Bucureşti, Editura Univers.
Gáldi, L., 1971. *Introducere în istoria versului românesc*, Bucureşti, Editura Minerva.
Genette, G., 1977. *Genres, „types", modes*, în „Poétique", 32.
Geyer, F., 1975. *General System's Theory and the Growth of the Individual's Inner Complexity as a Function of Time*, în *Al 3-lea Congres Internaţional de Cibernetică*, Bucureşti.
Gindin, S. J., 1978. *Contributions to Textlinguistics in the Soviet Union*, în W. U. Dressler (Ed.), 1978.
Goldmann, Lucien, 1970. *Structures mentales et création culturelles*, Paris, Anthropos.
Golopenţia-Eretescu, Sanda, 1977. *Elemente praxiologice şi pragmatice relevante pentru o tipologie a informaţiilor*, în REF, 22, p. 15—29.
Golu, M., 1975. *Principii de psihologie cibernetică*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică.
Greimas, A. J., 1966. *Sémantique structurale*, Paris, Larousse.
Greimas, A. J., (Ed.), 1972. *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Larousse.
Greimas, A. J., 1973. *Un problème de sémiotique narrative: les objets de valeur*, în „Langages", sept., p. 13—35.
Greimas, A. J., 1975. *Despre sens. Eseuri semiotice*, Bucureşti, Editura Univers.
Greimas, A. J., 1976. *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil.
Grimal, P., 1958. *Romans grecs et latins*, Paris.
Grosse, E. U., 1978. *French Structuralist View on Narrative*, în *Current Trends in Textlinguistics*, Berlin-New York, p. 155—173.
Groupe μ (Dubois, J., Edeline, F., Klinkenberg, J. M., Minguet, P., Pire, F., Trinon, H.), 1978. *Retorică generală*, Bucureşti, Editura Univers.
Grumbach, Jenny Simonia, 1975. *Pour une typologie des discours*, în *Langue, Discours, Société*, Paris, p. 85—121.
Gual, C. G., f.a., *Le roman grec dans la perspective des genres littéraires*, în „Erotica Antiqua", p. 99—105.
Gual, C. G., 1974—1976. *Idea de la novela entre los Griegos y los Romanos*, în „Estudios Clásicos", p. 111—144.
Halász László, 1972. *Adalékok a műértő tevékenység pszichológiai kutatásához*, Budapest, Akadémiai Kiadó.
Halliday, M. A. K., Hasan, R., 1976. *Cohesion in English*, London, Longman.
Hamburger, K., 1957. *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart.
Hamon, P., 1972. *Mise au point sur les problèmes du récit*, in „Littérature française moderne", nr. 3, p. 200—221.
Hankiss Elemér, 1969. *A versezet. A népdaltól az abszurd drámáig*, Budapest, 83—111.
Hartmann, P., 1971. *Texte als linguistisches Objekt*, în W. D. Stempel (Ed.), 1971.

Scanned with OKEN Scanner

Hasan, R., 1978. *Text in the Systemic-Function Model*, în W. U. Dressler (Ed), 1978.
Hasegawa, K., f.a. *Transformations and Semantic Interpretations*, mss.
Herseni, Traian, 1973. *Sociologia literaturii. Cîteva puncte de reper*, Bucureşti, Editura Univers.
Hjelmslev, L., 1971. *Prolégomène a une théorie du langage*, Paris, Minuit.
Indrieş, A., 1975. *Corola de minuni a lumii*. Timişoara, Editura Facla.
Ingarden, R., 1978. *Studii de estetică*, Bucureşti, Editura Univers.
Ionescu, C. M., 1967. *Algebra misterului*, în „Secolul 20", nr. 5.
Ionescu, C. M., 1970. *Als-Ob, fascinaţie şi dezamăgire*, în „Secolul 20", nr. 2.
Jakobson, R., 1964. *Lingvistică şi poetică. Aprecieri retrospective şi consideraţii de perspectivă*, în *Probleme de stilistică. Culegere de articole*, Bucureşti, Editura ştiinţifică.
Jakobson, R., 1965. *À la recherche de l'essence du langage*, în „Diogène", 51, p. 22—38.
Jauss, H.-R., 1970. *Littérature médievale et théorie des genres*, în „Poétique".
Jespersen, Otto, 1924. *The Philosophy of Grammar*, London, George Allen & Unwin.
Józsa, Péter (Ed.), 1978. *Művészetszociológia. Válogatott tanulmányok*, Budapest, Közgazdasági és jogi könyvkiadó.
Kiefer, F., 1975. *A szövegelmélet gramatikai indokoltságáról*, în „Általános Nyelvészeti Tanulmányok", 11.
Kintsch, W., Dijk, T. A. van, 1975. *Recalling and Summarizing Stories*, (preprint).
Kristeva, Julia, 1969. *Narration et transformation*, în „Semiotica", nr. 4, p. 422—449.
Kristeva, Julia, 1969. *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil.
Kristeva, Julia, 1970. *Le texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationelle*, Paris — La Haye, Mouton.
Kristeva, Julia, 1972. *Sémanalyse et production de sens, quelques problèmes de sémiotique littéraire à propos d'un texte de Mallarmé: Un coup de dés*, în A. J. Greimas (Ed.), 1972.
Kristeva, Julia, 1974. *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil.
Kristeva, Julia, 1975. *D'une identité l'autre*, în „Tel Quel", 62, p. 10—27.
Kuroda, S.-Y, 1976. *Reflections on the Foundations of Narrative Theory*, în T. A. van Dijk (Ed.), 1976.
Le Guern, M., 1972. *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse.
Lévi-Strauss, C., 1978. *Antropologia structurală*, Bucureşti, Editura politică.
Lotman, I. M., 1970. *Lecţii de poetică structurală*, Bucureşti, Editura Univers.
Lotman, I. M., 1974. *Studii de tipologie a culturii*, Bucureşti, Editura Univers.
Lovinescu, E., 1937. *Istoria literaturii române contemporane*, Bucureşti.
Lukács, Georg, 1961. *Literatursoziologie*, Berlin, Neurvied.
Lukács, Georg, 1977. *Teoria romanului*, Bucureşti, Editura Minerva.
Lurija, A. R., 1975. *Osnovnyje problemy nejrolingvistiki*, Moskva, Nauka.
Mancaş, Mihaela, 1972. *Stilul indirect liber în româna literară*, Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică.
Manolescu, N., 1968. *Metamorfozele poeziei*, Bucureşti, Editura pentru literatură.
Marcus, Solomon, 1968. *Les écarts dans le langage poétique. Cinq points de vue touchant leur classification*, în RRL, 13, nr. 5, p. 461—470.
Marcus, S., 1970. *Poetica matematică*, Bucureşti, Editura Academiei.
Marcus, S., (Ed.), 1978. *La sémiotique formelle du folklore. Approche linguistico-mathématique*, Paris, Bucureşti, Klincksieck, Editura Academiei R. S. România.
Marino, A., 1973. *Dicţionar de idei literare*, vol. 1, Bucureşti, Editura Eminescu.
Marino, A., 1977. *L'avant-garde, la poésie et l'image poétique*, în „Cahiers intérnationaux de symbolisme", 33—34, p. 49—59.
Martinet, A., 1966. *Éléments de linguistique générale*, Paris.
Meschonnic, H., 1975. *Le signe et le poème*, Paris, Gallimard.
Miclău, P., 1972. *La poésie comme système sémiotique ouvert*, în CREL, nr. 2.
Miclău, P., 1977. *Semiotica lingvistică*, [Timişoara], Editura Facla.
Mihăilă, E., 1976. *Modificarea funcţiei referenţiale în mesajul poetic şi efectele ei în receptare*, în SCL, nr. 5.
Moles, Abraham, A., 1971. *Sociodynamique de la culture*, Paris, La Hage, Mouton.
Moles, Abraham A., 1973. *Théorie de l'information et perception esthetique*, Paris, Flammarion.
Mukařovsky, J., 1974. *Studii de estetică*, Bucureşti, Editura Univers.
Nemoianu, V., 1971. *Patru trepte ale baladei*, în idem, *Calmul valorilor*, Cluj, Editura Dacia, p. 33—45.
Nicolau, E., Bălăceanu, C., 1961. *Cibernetica*, Bucureşti, Editura ştiinţifică.

Scanned with OKEN Scanner

Nicolescu, B., 1968. *I. Barbu, Cosmologia „Jocului Secund"*, Bucureşti, Editura pentru literatură.
Norrman, R., 1975. *Reflection on the Non-Text and „The Bald Soprano"*, în H. Ringbom (Ed.), 1975.
Ogden, C. K., Richards, I. A., 1923. *The Meaning of Meaning*, New York, Harcourt Brace & World, Inc.
Parkinson, Th., (Ed.), 1968. *A Casebook on the Beat*, New York.
Pascadi, Ion, 1972. *Nivele estetice*, Bucureşti, Editura Academiei.
Pask, G., 1970. *The Cybernetics of Behaviour and Cognition Extending the Meaning of „Goal"*, în „Cybernetica", 4.
Pavlov, I. P., 1951. *Opere alese*, Bucureşti, Editura ştiinţifică.
Peng, P. C., 1968, *Structuring of Discourse: A Neglected Aspect of Linguistic Analysis*, în *Proceedings of the VIII-th International Congress of Anthropological and Ethnological Sciences*, Tokyo, Kioto.
Perret, J., 1975. *Du texte à l'auteur du texte*, în E. Barbotin (Ed.), 1978.
Perry, B. E., 1967. *Ancient Romances. — A Literary Historical Account of their Origins*, Berkeley.
Petöfi, J. S., Rieser, H., (Eds.), 1973. *Studies in Text Grammar*, Boston, D. Reidel.
Petöfi, J. S., [f.a.], *Aspects of the Semantic Interpretation of Dialogues.*
Petöfi, J. S., 1971. *„Generativity" and Text-Grammar*, în „Folia Linguistica", V, 3/4.
Petöfi, J. S., 1975. *Vers une Théorie partielle du texte*, Hamburg, H. Buske Verlag.
Petöfi, J. S., 1976 (a). *A Frame for Frames*, preprint.
Petöfi, J. S., 1976 (b). *Lexicology, Encyclopaedic Knowledge, Theory of Text*, preprint.
Petöfi, J. S., 1976 (c). *Structure and Function of the Grammatical Component of the Text-Structure-World-Structure Theory*, preprint.
Petöfi, J. S., 1976 (d.). *Text Representation and Lexicon as Semantic Network*, preprint.
Petöfi, J. S., Rieser, H., 1977. *Some Arguments Against Counter Revolution*, în „Linguistics", 188.
Phillips, B., 1973 (a). *Discourse Coherence*, preprint.
Phillips, B., 1973 (b). *Topic Analysis*, preprint.
Pop, I., 1976. *De vorbă cu Gerard Genette*, în „Echinox", 9—10.
Popa, C., 1972. *Teoria cunoaşterii, perspectivă semiotico-praxiologică asupra cunoaşterii*, Bucureşti, Editura ştiinţifică.
Pouillon, J., 1946. *Temps et roman*, Paris, Seuil.
Prieto, L. J., 1968. *La Sémiologie*, în *Le Langage*, Paris, Gallimard, p. 93—144.
Propp, V. I., 1970. *Morfologia basmului*, Bucureşti, Editura Univers.
Reardon, B. P., 1971. *Courrants littéraires grecs des II-e siècle après J. C.*, Paris.
Regman, C., 1965. *Dicţionar de istorie literară contemporană: Radu Stanca*, în „Luceafărul", nr. 23.
Regman, C., 1967. *Radu Stanca şi măştile*, în *Cărţi, autori, tendinţe*, Bucureşti, Editura pentru literatură, p. 144—151.
Riffaterre, M., 1966. *Describing Poetic Structures. Two Approaches to Baudelaire's „Les chats"*, în „Yale French Studies", 36—37.
Riffaterre, M., 1971. *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion.
Ringbom, H., (Ed.), 1975. *Style and Text, Studies Presented to N. E. Enkvist.* Stokholm, Sprackforlaget Scriptor.
Robbe-Grillet, A., 1956. *Pour un nouveau roman*, Paris.
Rogoz, I., 1978. *Les predecesseurs de F. de Saussure dans le domaine des anagrammes, des paragrammes et des invariances*, în CREL, 1.
Rohde, E., 1960. *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, (ed. IV), Berlin.
Saussure, F. de, 1965. *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot.
Schmidt, S. J., 1973. *Texttheorie. Probleme einer Linguistik der sprachlichen Kommunikation*, München, Fink.
Schveiger, P., 1974. [rec.] *T. A. van Dijk, Some Aspects of Text Grammar*, în CL, XIX, 1.
Schveiger, P., 1974. *Observaţiile unui lingvist despre o carte de gnoseologie*, în CL, XIX, 1.
Schveiger, P., 1977. [rec.] *T. A. Dijk (Ed.), Pragmatics of Language and Literature*, în RRL, XXII, CLTA, XIV, 1.
Searle, John R., 1969. *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge, University Press.
Searle, J. R. (Ed.), 1971. *The Philosophy of Language*, Oxford, University Press.
Searle, J. R., 1972. *Les actes de langage. Essai de philosophie du langage*, Paris, Herman.
Snyder, G., 1959. *Riprap*, Ashland, Mass., Origin Press.
Sommer, Dietrich, Loffler, D., 1970. *Soziologische Probleme der literarischen Wirkungsforschung*, Weimarer Beiträge, XVI, nr. 8, 51—76.

Scanned with OKEN Scanner

Stanca, R., 1971. *Resurecția baladei* în *idem., Acvariu,* Cluj, Editura Dacia.
Starobinski, J., 1971. *Les mots sous les mots,* Paris, Gallimard.
Stempel, W.-D. (Ed), 1971. *Beiträge zur Textlinguistik,* vol. 1, München.
Stierle, K., 1977. *Identité du discours et transgression lyrique,* în „Poétique", 32, p. 422—441.
Strawson, P. F., 1971. *Intention and Convention in Speech Acts,* în J. R. Searle (Ed.), 1971.
Șerban, F., 1972. *Aspecte ale stilisticii liricii populare,* în CL, nr. 2.
Șerban, F., 1973. *Verbul și structura poeziei lirice. Modurile și timpurile verbale în compoziție,* în CL, nr. 1.
Șora, M., 1970. *Cunoaștere poetică și mit în opera lui Lucian Blaga,* București, Editura Minerva.
Teodorescu, D., 1978. *Poetica lui Ion Barbu,* Craiova, Editura Scrisul românesc.
Tînianov, Iuri, 1965. *De l'évolution littéraire,* în T. Todorov (Ed.), 1965.
Tînianov, Iuri, 1972. *Noțiunea de construcție,* în *Poetică și stilistică. Orientări moderne* (Prolegomene și antologie de Mihail Nasta și Sorin Alexandrescu), București, Editura Univers, p. 153—156.
Todorov, T., 1965. *Théorie de la littérature* (Textes des formalistes russes, réunis, présentés et traduits), Paris, Seuil.
Todorov, T., 1970. *Introduction à la littérature fantastique,* Paris, Seuil.
Todorov, T., 1975*a*. *La notion de littérature,* în *Langue, Discours, Société,* Paris, Seuil.
Todorov, T., 1975*b*. *Poetica. Gramatica Decameronului,* București, Editura Univers.
Tohăneanu, G. I., 1976. *Dincolo de cuvînt, București,* Editura științifică și enciclopedică.
Topia, André, 1976. *La cassure et le flux,* în „Poétique", 26, p. 132—159.
Uspenskij, B. A., V. V. Ivanov, V. N. Toporov, A. M. Pjatigorskij, Ju. M. Lotman, 1973. *Theses on the Semiotic Study of Cultures (as Applied to the Slavic Texts),* în J. Van Der Eng, M. Gregor (Eds.), 1973.
Vartic, I., 1978. *Radu Stanca.* Poezie și teatru, București, Editura Albatros.
Vianu, T., 1970. *Introducere în opera lui Ion Barbu,* București, Editura Minerva.
Vântu, Ileana, 1975. *Comment definir l'allusion?,* în RRL, 6, CLTA, 1—2, p. 747—750.
Vlad, I., 1970. *Descoperirea operei,* Cluj, Editura Dacia.
Vlad, Carmen, 1977. *Conceptul de text,* în CL, XXII, nr. 2.
Volke, Walter, 1975. *Die Bedeutung des Lesens,* München—Basel.
Vygotskij, L., 1973. *Psihologia artei,* București, Editura Univers.
Weinreich, U., 1969. *Problems in the Analysis of Idioms,* în J. Puhvel (Ed.), *Substance and Structure of Language,* Berkeley, University of California Press.
Weinrich, H. 1973. *Le temps,* Paris.,
West, Stéphanie, 1976. *The Sesonchvisis Romance,* în „Erotica Antiqua", Bangor, ICAN.
Wienold, Götz, 1978. *Textlinguistics,* Berlin—New York, p. 133—154.

III. SEMIOTICĂ

Argyle, M., 1973. *The syntaxes of bodily communication,* în „International journal of Psycholinguistics", nr. 2, p. 71—92.
Aristotel, 1965. *Poetica,* (studiu introductiv, traducere și comentarii de D. M. Pippidi), București, Editura Academiei.
Austin, John, 1970. *Quand dire c'est faire,* Paris, Seuil.
Baldinger, Kurt, 1966. *Sémantique et structure conceptuelle (Le concept „se souvenir")*, în „Cahiers de lexicologie", 8, 1, p. 1—46.
Barthes, R., 1963. *Sur Racine,* Paris, Seuil.
Barthes, Roland, 1970. *S/Z,* Paris, Seuil.
Baudelaire, Charles, 1928. *Oeuvres complètes. II — Curiosités esthétiques,* Paris, Calman-Lévy.
Benett, M., 1976. *A Variation and Extension of Montague fragment of English,* în B. Partee (Ed.), 1976, p. 119—164.
Benveniste, Émile, 1974. *Problèmes de linguistique générale,* vol. II, Paris, Gallimard.
Birkhoff, G., 1965. *Lattice Theory,* New York, American Mathematical Society Colloquium Publication, vol. XXV.
Blaga, Lucian, 1969. *Trilogia culturii,* București, Editura pentru literatură universală.
Blanke, Gustav H., 1973. *Einführung in die seamtnische Analyse,* München.
Boboc, Al., 1976. *Semiotică și filozofie,* în „Forum", (17), nr. 4, p. 50—54.
Bogatyrev, P., 1971. *Le signe au théatre,* în „Poétique", nr. 8.

Scanned with OKEN Scanner

Bonnefoy, C., 1966. *Entretiens avec Ionesco*, Paris, Editions Belfond.
Bordeianu, M., 1974. *Versificația românească*, Iași, Editura Junimea.
Botezatu, P., 1973. *Demersul semiotic (I—II)*, în „Cronica", (8), nr. 2, p. 10; nr. 4, p. 10.
Botezatu, P., 1973. *Semiotică și negație. Orientare critică în logica modernă*, Iași, Editura Junimea.
Bucă, M., Evseev, I., 1976. *Probleme de semasiologie*, Timișoara, Editura Facla.
Carnap, R., 1972. *Semnificație și necesitate*, Cluj, Editura Dacia.
Carpov, Maria, 1978. *Introducere la semiologia literaturii*, București, Editura Univers.
Călinescu, A., 1974. *Semantic și semiotic*, în „Convorbiri literare", (4), nr. 4, p. 11.
Chabert, P., 1976. *Le corps comme matériau dans la représentation théatrale*, în „Récherches poétiques", II, Paris, Klincksieck.
Champigny, R., 1965. *Les Personnages*, în idem, *Le genre dramatique. Essai*, Monte Carlo, Regain.
Ciobanu, Fulvia și Hasan, Finuța, 1970. *Formarea cuvintelor în limba română, I, Compunerea*, București, Editura Academiei.
Coquet, J. C., 1972. *Poétique et linguistique*, în A. J. Greimas (Ed.), 1972.
Coquet, J. C., 1976. *Sémiotique du discours poétique*, Paris.
Coman, L., 1972. *Observații asupra argoului studențesc*, în LL, 3, p. 249—351.
Constantinescu, N., 1973. *Rima în poezia populară românească*, Bucuresti, Editura Minerva.
Costăchescu, A. 1978. *Les pronoms relatifs roumains en grammaire Montague*, în *Omagiu lui Iorgu Iordan*, București, p. 139—151.
Coteanu, I., 1977. *Semantica și funcția reflexivă a limbii*, în PLG, VII, p. 15—21.
Croce, Benedetto, 1971. *Estetica*, București, Editura Univers.
Delattre, P., 1965. *Les attributs physique de la parole et l'esthétique du français*, în „Revue d'esthétique", nr. 3—4, p. 240—254.
Deloffre, F., 1970. *Stylistique et poétique françaises*, Paris, Société d'Edition d'Enseignement Supérieur.
Dijk, T. A. van, 1974—1976. *Action, Action Description, and Narative*, în „New Literary History", VI, 274—294.
Dijk, T. A. van, 1976. *Narrative macrostructure*, în PTL, 3.
Dik, S. C., 1978. *Functional Grammar*, Amsterdam — New York — Oxford, North Holland Publishing Company.
Doležel, L., 1976. *Narrative Semantics*, în PTL, nr. 1.
Ducrot, O., Todorov, T., 1972. *Personnage*, în *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, p. 286—292.
Duda, Gabriela, 1977. *Niveaux d'analyse isotopique du texte*, în RRL, nr. 1, p. 3—23.
Dumitriu, A., 1971. *Logica polivalentă*, București, Editura enciclopedică română.
Eco, U., 1975. *Elementos preteatrales de una semiotica del teatro*, în *Semiologia del teatro*, Barcelona, Editorial Planeta.
Ekman, P., 1978. *Facial signs; Facts, Fantasies and Possibilities*, în Th. A. Sebeok (Ed.), 1978.
Eliade, M., 1963. *Myth and Reality*, New York, Harper and Row.
Eliade, M., 1964. *Masks*, în *Enciclopedy of World Art*, New York — Toronto — London, Mc Graw-Hill Book Company, vol. 9.
Eliade, M., 1976. *Histoire des croyances et des idées réligieuses*, vol. I, Paris.
Eliade, M., 1978. *Aspecte ale mitului*, București, Editura Univers.
Eliade, Irina, 1975. *Cours de théorie et de pratique de la traduction*, București.
Eliade, Irina, 1976. *Glosse la George Steiner*, în „Secolul 20", 188, nr. 9, p. 73—78.
Esslin, M., 1963. *Le théatre de l'absurde*, Paris, Buchet-Chastel.
Foarță, Mia, 1974. *Semiotică sau stilistică*, în „Orizont", (25), nr. 7, p. 6—7.
Fonagy, I., 1966. *Le langage poétique, forme et fonction*, în *Problèmes du langage*, Paris, Gallimard (coll. „Diogène").
Galay, J. L., 1977. *Problèmes de l'oeuvre fragmentale: Valéry*, în „Poétique", 31, p. 337—367.
Gassner, J., 1972. *Formă și idee în teatrul modern*, București, Editura Meridiane.
Geckeler, Horst, 1971. *Structurelle Semantik und Wortfeldtheorie*, Miinchen.
Genette, G., 1978. *Frontiere ale povestirii*, în *Figuri*, București, Editura Univers, p. 148—165.
Golopenția-Eretescu, Sanda, 1971 (a). *Paradoxical Words*, în RRL, 16, nr. 2.
Golopenția-Eretescu, Sanda, 1971 (b). *On defining*, în RRL, 16, nr. 3.
Golopenția-Eretescu, Sanda, 1971 (c). *Explorări semiotice*, în SCL, XXII, nr. 3.
Golopenția-Eretescu, Sanda, *Configurations sémantiques*, în *Recherches sur la philosophie des sciences*, București, Editura Academiei.

Scanned with OKEN Scanner

Golopenţia-Eretescu, Sanda, 1972 (a). *What is Right is Right,* în „Semiotica" V, nr. 2.
Golopenţia-Eretescu, Sanda, 1972 (b). *Buzele cele mute vorbesc pe tăcute,* în *Educaţie şi limbaj,* Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică, p. 181—190.
Golopenţia-Eretescu, Sanda, 1973. *Christening Speech Acts,* în RRL, nr. 5.
Golopenţia-Eretescu, Sanda, 1975. *La lettre de Mărie Vişovan,* în RRL, 20, nr. 5.
Golopenţia-Eretescu, Sanda, 1977. *Actes de parole et praxiologie,* în RRL, 22, nr. 3, p. 371—378.
Golopenţia-Eretescu, Sanda, 1978. *Analiza contrastivă şi semiotică,* în SCL, XXIX, nr. 1.
Golopenţia-Eretescu, Sanda, 1979. *Pour une typologie des agents sémiotique* (sub tipar).
Greimas, A.—J., 1960. *Sémantique structurale,* Paris, Larousse.
Greimas, A.—J., 1970. *Du Sens,* Paris, Seuil.
Greimas, A.—J., (Ed.), 1972. *Essais de sémiotique poétique,* Paris, Larousse.
Greimas, A. J., 1973. *Un problème de sémiotique narrative: les objets de valeur,* în „Langages", sept., p. 13—35.
Greimas, A.—J., 1975. *Despre sens. Eseuri semiotice,* Bucureşti, Editura Univers.
Greimas, A.—J., 1976. *Sémiotique et sciences sociales,* Paris, Seuil.
Guiraud, Pierre, 1969. *La sémantique,* Paris, PUF.
Heger, Klaus, 1964. *Die methodologi che Voraussetzungen von Onomasiologie und begrifflicher Gliederung,* în „Zeitschrift für Romanische Philologie", 80, p. 486—516.
Heger, Klaus, 1969. *Die Semantik und die Dichotomie von Langue et Parole,* în „Zeitschrift für Romanische Philologie", 85, p. 144—215.
Heidegger, M., 1956—1969. *What is Philosophy? — Was ist die Philosophie?* (ediţie bilingvă), London College & University Press.
Heidegger, M., 1971. *On the Way to Language (The Nature of Language)* (trad. Peter D. Hertz), New York, Evanston, London.
Henne, H. şi Wiegand, H. E., 1969. *Geometrische Modelle und das Problem der Bedeutung,* în „Zeitschrift für Dialektologie und Linguistik", 36, p. 129—173.
Hintikka, J., 1971. *Some Problems of Deontic Logic,* în Risto Hilpinen (Ed.), 1971, p. 59—104.
Hilpinen, Risto, (Ed.), 1971. *Deontic Logic: Introductory and Systematic Readings,* Dordrecht, Reidel.
Hjelmslev, Louis, 1963. *Prolegomena to a Theory of Language,* Madison, London, University of Wisconsin Press.
Hörman, H., 1976. *Psychologie der Sprache,* Berlin, Springer.
Jakobson, R., 1963. *Essais de linguistique générale,* (trad. N. Ruwet), Paris, Minuit.
Jakobson, R., 1964. *Lingvistică şi poetică,* în *Probleme de stilistică,* Bucureşti, Editura ştiinţifică.
Jakobson, R., 1973. *Questions de poétique,* Paris, Seuil.
Jolles, A., 1972. *Formes simples,* Paris, Seuil.
Jung, C. G., und Kerenyi, K., 1951. *Einführung in das Wesen der Mythologie,* Zürich.
Kis, Emese, 1968. *Étude du rapört fonctionnel entre le sens du mot es son enveloppe sonore dans la langue roumaine,* Textes multipliés du I-er Congrès Intérnational de Sémiotique, (Warszawa), p. 1—13.
Kis, Emese, 1975. *Încadrarea substantivelor de origine maghiară în sistemul morfologic al limbii române,* Bucureşti, Editura Academiei R. S. România.
Kis, Emese, 1978. *Structura prelogică a romanului „As I Lay Dying" (Pe patul de moarte) de William Faulkner,* în *Studii,* (Dej), I, p. 61—73.
Kotschi, Thomas, 1974. *Probleme der Beschreibung der lexicalischer Strukturen,* Tübingen.
Kowzan, T., 1968. *The sign in the theatre* în „Diogènes", 61, p. 52—80.
Kramer, S. N., 1962. *Istoria începe la Sumer,* Bucureşti, Editura ştiinţifică.
Kristeva, Julia, 1969. *Recherches pour une sémanalyse,* Paris, Seuil.
Kristeva, Julia, 1976. *Texte du roman,* Paris — Hague, Mouton.
Leplat, J., Cuny, X., 1966. *Le codage des communications de travail dans une équipe d'ouvriers,* în „Bulletin du C.E.R.P.", 15, nr. 2, p. 119—143.
Leplat, J., Cuny, X., 1969. *Sémiologie et étude ergonomique des communications de travail 1969,* în „Le travail humain", 32, nr. 3—4, p. 177—198.
Lotman, I. M., 1970. *Lecţii de poetică structurală,* Bucureşti, Editura Univers.
Lukács, Georg, 1978. *Roman istoric şi dramă istorică,* în *Romanul istoric,* Bucureşti, Editura Minerva, p. 131—260.
Lyons, John, 1968. *Introduction to Theoretical Linguistics,* Cambridge, University Press.
Lyons, John, 1971. *Einführung in die moderne Linguistik,* München.
Manoliu-Manea, Maria, 1973. *Structuralismul lingvistic (lecturi critice),* Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică.

Scanned with OKEN Scanner

Marcus, S., 1966. *Lingvistică matematică. Modele matematice în lingvistică*, Bucureşti, Editura Academiei.
Mc Neill, D., 1976. *Sensory-motor coordinations in speech*, rapport au Symposium 12: *L'ontogenèse de la syntaxe et de la semantique*, organisé par T. Slama-Cazacu, au XXI-e Congrès International de Psychologie, Paris, juillet 1976.
Meschonnic, H., 1969. *Pour la poétique*, în „Langue française", nr. 3.
Meschonnic, H., 1973. *Pour la poétique. II*, Paris, Gallimard.
Metz, C., 1971. *L'analyse du film*, în *Essais de sémiotique*, Mouton-Hague.
Miclău, Paul, 1975. *Poetică şi semiotică*, în „Cronica", (10), nr. 52, p. 4.
Miclău, P., 1976. *Probleme semiotice ale traducerii: Blaga în franceză*, în „Secolul XX", 185, nr. 6, p. 25—30.
Miclău, P., 1977. *Semiotica lingvistică*, [Timişoara], Editura Facla.
Miclău, P., 1977. *Les sept niveaux semiotique du texte poétique ou la complainte des Alcools*, în RRL, nr. 2, p. 201—205.
Mihai, P., 1978. *Noi contribuţii la studiul argoului studenţesc*, în LR, 27, 5, p. 489—494.
Mihăilă, Rodica, 1975. *Le souhait comme acte de langage*, RRL, 20, nr. 5.
Moisil, G. C., 1972. *Sur la logique modale générale. Essais sur les logiques non chrysippiennes*, Bucureşti, Editura Academiei.
Moisil, G., 1975. *Lecţii despre logica raţionamentului nuanţat*, Bucureşti, Editura ştiinţifică şi enciclopedică.
Moles, A., 1972. *Vers une ecologie de l'image?*, în „Image et Communication", Paris, Les Éditions Universitaires.
Montague, R., 1974. *English as a Formal Language*, în R. Thomason (Ed.), 1974, p. 188—221.
Morris, Ch., 1938. *Foundation of the Theory of Signs*, „International Encyclopedia of Unified Sciences", Chicago.
Morris, Ch., 1939—1940. *Esthetics and the Theory of Signs*, în „The Journal of Unified Sciences" (Erkenntnis), vol. VIII, p. 131—150.
Mounin, G., 1970. *Introduction a la sémiologie*, Paris, Minuit.
Mounin, G., 1976. *Linguistique et traduction*, Bruxelles.
Ogden, C. K. şi Richards, I. A., 1923. *The Meaning of Meaning*, London, 1956.
Oprea, I., 1976. *Definiţie lexicografică în perspectivă semiotică*, în „Anuar de lingvistică şi istorie literară", XIV, p. 97—115.
Pamfil, E., Ogrodescu, D., 1974. *Semiotic şi estetic*, în „Orizont" (25), nr. 5, p. 6.
Pareyson, L., 1977. *Estetica. Teoria formativităţii*, Bucureşti, Editura Univers.
Partes, B. (Ed.), 1976. *Montague Grammar*, London, Academic Press, New York, San Francisco.
Pavis, P., 1976. *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Québec, Les Presses de l'Université.
Pârvan, G., 1972. *Les correspondances baudelairiennes*, în *Studii şi comunicări*, Piteşti.
Peirce, C. S., 1958. *Selected Writings*, Edited by Ph. P. Wiener, New-York, Dover.
Petöfi, J. S., 1975. *Thematisierung der Rezeption metaphorischer Texte in einer Text-Theorie*, în „Poetics", nr. 4.
Petöfi, J. S. (Ed.), 1979. *Text vs Sentence*, Hamburg, Buske Verlag.
Petrovici, E., 1931—1933. *Cuvinte argotice sud-slave de origine românească*, în „Dacoromania", VII, 175—176.
Popa, C., 1972. *Teoria cunoaşterii. Perspectivă semiotică şi praxiologică asupra actului cunoaşterii*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică.
Propp, V., 1973. *La Morphologie du conte*, Paris, Poiret.
Rastier, F., 1974. *Don Juan ou l'ambiguité*, în *Essais de Sémiologie discoursive*, Paris, Même.
Rauhala, L., 1969. *Intentionality and the problem of Unconscious*, Turku.
Runcan, Ana, 1977. *Propositions pour une approche logique du dialogue*, în „Versus", 17.
Saussure, F. de, 1916. *Cours de linguistique générale*, Paris (Ed. III, 1960).
Scarpi, P., 1978. *Letture sulla religione classica. L'inno omerico a Demeter*, Firenze.
Scheflen, A. E., 1973. *Communicational Structure: Analysis of a Psychoterapy Transaction*, Bloomington — London.
Schmidt, S. J., 1974. *Text-Theorie*, Stuttgart—Berlin—Mainz.
Sebeok, T. A., 1975. *Six species of signs; Some propositions and structures*, în „Semiotica" 13, 3, p. 233—260.
Sebeok, T. A. (Ed.), 1978. *Sight, Sound and Sense*, Bloomington, Indiana University Press.
Sincu, A., 1972. *Literatura în perspectivă semiotică*, în vol. *Analiză şi interpretare. Orientări în critica literară contemporană*, Bucureşti, Editura ştiinţifică, p. 133—195.
Slama-Cazacu, Tatiana, 1959. *Limbaj şi context. Problema limbajului în concepţia exprimării şi a interpretării prin organizări contextuale*, Bucureşti.

Scanned with OKEN Scanner

Slama-Cazacu, T., 1961 (a). *Langage et contexte*, The Hague, Mouton.
Slama-Cazacu, T., 1961 (b). *Dialogul la copii*, *Bucureşti*, Editura Academiei R. S. România.
Slama-Cazacu, T., 1964 (a). *Comunicarea în procesul muncii*, Bucureşti, Editura ştiinţifică.
Slama-Cazacu, T., 1964 (b). *Problèmes psycholinguistique posés par les messages verbaux employés dans l'automation*, în „Revue de linguistique", nr. 2, 119—130.
Slama-Cazacu, T., 1968 (a). *Introducere în psiholingvistică*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică.
Slama-Cazacu, T., 1968 (b). *L'étude du roumain parlé: un aspect négligé — l'«indicatio ad oculos»*, în *Actele celui de-al XII-lea Congres Internaţional de Lingvistică şi Filologie Romanică*, Bucureşti, Editura Academiei R. S. România, 1970, vol. I, 591—599.
Slama-Cazacu, T., 1970. (a). *Eléments de la communication, niveaux du code, et la triade langage-langue-parole*, în *Linguistique contemporaine*, Bruxelles, Ed. Inst. de Sociologie, 605—615.
Slama-Cazacu, T., 1970 (b). *The power and limits of social context of Language behaviour*, în CLTA, VII, 31—41.
Slama-Cazacu, T., 1971. *The dynamic-contextual method in sociolinguistics*, în R. Kjolseth şi F. Sack, *Soziologie der Sprache* («Koelner Zeitschr. für Soziologie u. Sozial-psychologie» 15), 73—86.
Slama-Cazacu, T., 1972. *La psycholinguistique. Lectures*, Paris, Klincksieck.
Slama-Cazacu, T., 1972—1973. *Sur le concept «socio-psycholinguistique»*, în „Bulletin de psychologie", 26, nr. 304/5—9, p. 246—251.
Slama-Cazacu, T., 1973 (a). *Introduzione alla psicolinguistica*, Bologna, Pátron.
Slama-Cazacu, T., 1973 (b). *Introduction to Psycholinguistics*, The Hague, Mouton.
Slama-Cazacu, T., 1973 (c). *Componente non-verbale în secvenţa mesajului (Ipoteza «sintaxei mixte»)*, în T. Slama-Cazacu (Ed.), *Cercetări asupra comunicării*, Bucureşti, Editura Academiei R. S. România.
Slama-Cazacu, T., 1973 (d). *Pentru studierea limbii române vorbite (în comunicarea orală)*, în LL, p. 485—492.
Slama-Cazacu, T., 1973 (e). *La regularisation: l'un des universaux de l'acquisition de la langue*, în CLTA, 10 (1), p. 63—69.
Slama-Cazacu, T., 1975. *Non-verbal components in message sequence. The «mixed syntax»*, în W. McCormack, W. Wurm (Eds.), 1975.
Slama-Cazacu, T., 1976. *Aspetts fondamentaux dans la recherche de l'ontogenèse de la syntaxe et de la sémantique*, în D. McNeill, 1976.
Slama-Cazacu, T., 1977. *Le concept de „syntaxe mixte". Recherches autour* d'une hypothèse, în „Études de linguistique appliquée", nr. 27, p. 114—123.
Spengler, O., 1948. *Le déclin de l'Occident*, Paris, Gallimard.
Starobinski, J., 1971. *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard.
Sulán, B., 1961 (a). *Adalékok az argá szókincsének tanulmányozásához*, în „Magyar Nyelvjárások", 7, 59—78.
Sulán, B., 1961 (b). *Jelentéstani jegyzetek*, în „Acta Universitatis Debreceniensis de Ludovico Kossuth Nominatae", 7, 1, p. 119—130.
Şerban, Felicia, 1978. *Încercare de analiză semiotică a poeziei moderne. Două texte de Ion Vinea*, în CL, XXIII, nr. 1, p. 119—122.
Tabouret-Keller, A., 1964. [Recenzie la] S. Saporta (Ed.), *Psycholinguistics*, Word, 1964, nr. 1, p. 89—98.
Theban, L., 1971. *Aspects nouveaux de la théorie de la syntaxe*, în RRL, 16, nr. 2.
Theban, L., 1975. *From creole syntax to universal semantics*, în RRL, 20, nr. 3.
Thomason, R., 1976. *Some Extensions of a Montague Grammar*, în B. Partee (Ed.), p. 77—118.
Thomason, R., (Ed.), 1974. *Formal Philosophy: Selected Papers of Richard Montague*, Yale University.
Todorov, Tz., 1971. *Poétique de la prose*, Paris, Seuil.
Tohăneanu, G. I., 1976. *Dincolo de cuvînt. Studii de stilistică şi versificaţie*, Bucureşti, Editura ştiinţifică şi enciclopedică.
Topia, A., 1976. *La cassure et le flux*, în „Poétique", 26, p. 132—159.
Tuţescu, Mariana, 1974. *Précis de sémantique française*, Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică.
Ubersfeld, Anne, 1978. *Lire le théâtre*, Paris, Ed. Sociale.
Ullmann, Stephen, 1951. *The Principles of Semantics*, Ediţia a II-a, Oxford, 1957.
Vaina, Lucia, Runcan, Anca şi Roşcău, Manuela, 1977. *Théorie des mondes possibles et sémiotique textuelle*, în „Versus" — „Quaderni di studi semiotici", nr. 17.

Scanned with OKEN Scanner

Vasiliu, E., 1970 (a). *Elemente de teorie semantică a limbilor naturale*, București, Editura Academiei R. S. România.
Vasiliu, E., 1970 (b). *Semantică și sintaxă; cîteva observații asupra construcției verbelor „dicendi"*, în *Sistemele limbii*, București, Editura Academiei R. S. România.
Vasiliu, E., 1971. *Some Formal Properties of Non-semantic Items*, în *Papers from Seventh Regional Chicago Linguistic Society*, Chicago.
Vasiliu, E., 1972. *„Sensul sensului" și unele nonsensuri legate de „semantica paradigmatcă"*, în SCL, XXII, nr. 1.
Vasiliu, E., 1973. *Inference and Modality in Natural Languages*, în „Wiener Linguistische Gazette", II.
Vasiliu, E., 1974. *Propoziții negative și „atitudini epistemice"*, în PLG, VI.
Vasiliu, E., 1977. *Semn, sens, referință*, în PLG, VII, p. 105—115.
Vasiliu, E., 1978 (a). *Preliminarii logice la semantica frazei*, București, Editura științifică și enciclopedică.
Vasiliu, E., 1978 (b). *Analiticité, norme, permission*, în *Études romanes dediés a Iorgu Iordan*, Bucarest, p. 498—499.
Vasiliu, E., 1979. *On Some Meanings of Coherence*, în J. S. Petőfi (Ed.), 1979.
Vântu, Ileana, 1975. *Comment définir l'allusion?* în RRL, 20, nr. 6.
Vântu, Ileana, 1975. *Sur la sémiotique de l'allusion*, în RRL, 20, nr. 5.
Vernay, H., 1968. *Die Bedeutung der Semantik fiir die Ubersetzungstheorie*, în „Rupesto-Carola" 43/44, Heidelberg, 152—163.
Veron, Eliseo, 1978. *Le Hibou*, în „Communications", 28.
Vianu, Tudor, 1968. *Estetica*, București, Editura pentru literatură.
Vieru, S., 1974. *Semantica lumilor posibile și logica modală*, în *Direcții în logica contemporană*, București, Editura științifică.
Vlad, Carmen, 1978. *Schiță pentru cercetarea semiotică a vorbirii*, I, în SCL XXIX, nr. 3, pp. 267—309; II, în SCL XXIX, nr. 4, p. 379—385.
Vlad, Carmen, 1978. *Schiță pentru o semiotică a vorbirii*, în SCL, 3, p. 297—311; 4, 379—385.
Vultur, Smaranda, 1978. *Text și intertext — posibilități de abordare și delimitări*, în SCL, 3, p. 347—377.
Wald, H., 1973. *Limbaj și valoare*, București.
Wotjak, Gerd, 1971. *Untersuchungen zur Struktur der Bedeutung*, Hueber, München.
Wright, G. H. von, 1968. *An Essay in Deontic Logic and the general Theory of Action*, în „Acta Philosophica Fennica", vol. XXI.
Wright, G. H. von, 1968. *An Essay in Deontic Logic and the general Theory of Action*, Amsterdam, North Holland Publishing Company.
Zărnescu, N., 1973. *Lingvistica și semiologia, metode de cercetare a mitului*, în „Viața românească", (26), nr. 11.
Zéraffa, M., 1971. *Personne et personnage*, Paris, Klincksieck.
Zima, Pierre, 1976. *De la structure textuelle à la structure sociale*, în „Revue d'esthétique", 213, p. 186—223.
Zumthor, Paul, 1975. *Rhétorique et poétique*, în idem, *Langue, Texte, Enigme*, Paris, Seuil.

Scanned with OKEN Scanner

ABREVIERI

CL	= *Cercetări de lingvistică*, Editura Academiei R. S. România, Cluj-Napoca.
CLTA	= *Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, Editura Academiei R. S. România, Bucureşti.
CREL	= *Cahiers roumains d'étude littéraires*, Editura Univers, Bucureşti.
LL	= *Limbă şi literatură*, Societatea de ştiinţe filologice din R. S. România, Bucureşti.
PLG	= *Probleme de lingvistică generală*, Editura Academiei R. S. România, Bucureşti.
REF	= *Revista de etnografie şi folclor*, Editura Academiei R. S. România, Bucureşti.
RRL	= *Revue roumaine de linguistique*, Editura Academiei R. S. România, Bucureşti.
RRL — CLTA	= *Revue roumaine de linguistique — Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, Editura Academiei R. S. România, Bucureşti.
SCL	= *Studii şi cercetări lingvistice*, Editura Academiei R. S. România, Bucureşti.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

SECȚIUNEA I. STILISTICĂ

1 — *TEORIE ȘI METODĂ*

— Paula Diaconescu: *Conceptul de dominantă stilistică* 9
— Szabó Zoltán: *Stilistica în cadrul interdisciplinar al lingvisticii textului* 14
— Eugen Câmpeanu: *Stilistica pronumelui. În loc de alte premise ale unei posibile cercetări. Medalion lingvistic* . . 19
— Mathe Gavril: *Coordonate teoretice ale conceptului de stil* . . 24
— Ileana Oancea: *Raporturi între critică și stilistică. „Devenirea" stilistică a criticii* 28
— O. Vințeler: *Sinonimia și limbajele* 33
— Petru Forna: *Sensurile conceptului tradițional de metaforă* 37

2 — *STILISTICA TEXTULUI*

— G. I. Tohăneanu: *Sinonimia fonetică la Sadoveanu* 42
— Felicia Giurgiu: *Motiv și semnificație poetică* 50
— Alexandrina Mustățea: *Efecte de echilibru și simetrie în romanul lui Giraudoux* 54
— Al. Cristureanu: *Valori stilistice ale numelor unor personaje din basme*. 60
— Ileana Rotaru: *Indici ai superlativului în poezia lui George Murnu* 68
— Ivonne Goga: *Semnificația imaginii binare „apă-femeie" în oniricul proustian* 73
— Mircea Goga: *Evocarea în poezia lui Octavian Goga* 76
— Vasile Sav: *Valențele stilistice ale metrului antic la Eminescu și Blaga* 81
— Victoria Moldovan: *Structuri stilistice în opera lui Mihail Sadoveanu: Cîmpul semantic al cromaticii* 87
— Ștefan Oltean: *Observații asupra structurii narative în stilul indirect liber*. 99

Scanned with OKEN Scanner

SECȚIUNEA II. POETICĂ

1 — FUNDAMENTARE TEORETICĂ

— Gheorghe Ivănescu: *Teoria poetică a lui Garabet Ibrăileanu* . . . 105
— Paul Miclău: *Stratificarea semnului poetic* 110
— Crișu Dascălu: *Textualizarea și dialectica limbajului poetic* 119
— Paul Schveiger: *Limitele „gramaticii textului" ca poetică aplicată* 124
— Ioan Vultur: *Pentru a reconsiderare a categoriei de gen literar* 132

2 — POETICA TEXTULUI

— Alexandru Niculescu: *Textul poetic* 139
— D. Irimia: *Pentru o teorie a semnului poetic* 145
— Murvai Olga: *Introducere la poetica receptării* 152
— Aldo Cuneo: *Aspecte ale poeticii lui Dosoftei în versificarea „Psaltirii"* 158
— Rodica Popescu: *Funcționalizarea lirică a baladescului la Radu Stanca* 164
— Eugen Cizek: *Poetica romanului* 171
— Elena Dragoș: *Transformări narative: mit și roman* 177
— Rodica Goia și Péntek-Dombi Erzsébet: *Unele probleme ale receptării romanului* . . . 183

SECȚIUNEA III. SEMIOTICĂ

1 — CONCEPTE FUNDAMENTALE

— Solomon Marcus: *Semiotica zîmbetului (Aspecte algoritmice ale comunicării umane)* 189
— Emanuel Vasiliu: *Coerență și permisiune* 195
— Sanda Golopenția-Eretescu: *Patru semiotici posibile* 204
— Gabriel Pârvan: *Investigația semiotică și subconștientul estetic* 216
— Rodica Mihăilă: *O interpretare semiotică a conceptului de stil* 225
— Cristina-Nicola Teodorescu: *Observații critice asupra terminologiei semiotice românești actuale* 230
— Adriana Costăchescu: *Considerații privind raportul dintre sintaxă și semantică în „Gramatica Montague"* 235
— Cornel Săteanu: *De la triunghiul semiotic la reprezentarea geometrică a semnului lingvistic* 241
— Carmen Vlad: *Direcții în semiotica lingvistică românească* 250

2 — SEMIOTICA ȘI TEXTUL

— Mihail Nasta: *Mythos și textualitate* 254
— Mihai Dinu: *Configurații ritmice în „Luceafărul"* 260
— Smaranda Vultur: *Domeniul intertextului* 271
— Pia Teodorescu-Brînzeu: *Protest și evaziune în poezia generației „beat"* 279
— Adriana Gorăscu: *Act creativ și act vital la Dino Buzzati: modelul static sau limita semantismului* 284
— Ileana Mureșanu: *Analiza semantică și traducerea poeziei* . . . 294

Scanned with OKEN Scanner

3 — *SISTEME SEMIOTICE*

— Tatiana Slama-Cazacu: *Conceptul de „sintaxă mixtă". În jurul unei ipoteze* 301

— Nic. Goga: *Valori semiotice conotative la nivelul structurării grafice* 308

— Maria Vodă-Căpuşan: *Mască şi semn în teatru: O perspectivă semiotică* 317

— Doina Modola-Prunea: *Statutul personajului dramatic* 322

— Daniela Roventa-Gabrielescu: *Funcţionarea codurilor semiotice în teatrul absurd* 331

— Emese Kis: *Semiotica argoului studenţesc* 336

BIBLIOGRAFIE

STILISTICA 344

POETICA 347

SEMIOTICA 351

Scanned with OKEN Scanner

CONTENTS

SECTION I. STYLISTICS

1 — THEORY AND METHOD

— Paula Diaconescu: *The concept of stylistic dominant* 9
— Szabó Zoltán: *Stylistics in the interdisciplinary frame of textlinguistics* 14
— Eugen Câmpeanu: *Stylistics of the pronoun. Instead of other premises of some possible research. A linguistic medalion* 19
— Mathe Gavril: *Theoretic coordinates of the concept of style* 24
— Ileana Oancea: *The relations between criticism and stylistics. The stylistic "becoming" of criticism* 28
— O. Vinţeler: *Synonymy and languages* 33
— Petru Forna: *The meanings of the traditional concept of metaphor* 37

2 — TEXT STYLISTICS

— G. I. Tohăneanu: *Phonetic synonymy with Sadoveanu* 42
— Felicia Giurgiu: *Motive and poetic signification* 50
— Alexandrina Mustăţea *Equillibrium and symmetry effects in Giraudoux's novels* 54
— Al. Cristureanu: *Stylistic values of the personage's names in folktales* 60
— Ileana Rotaru *Indicators of the superlative in George Murnu's poetry* 68
— Ivonne Goga: *The signification of the binary image "water — woman" in the Proust-ian onirics* 73
— Mircea Goga: *Evocation in Octavian Goga's poetry* 76
— Vasile Sav: *Stylistic values of the antique meter with Eminescu and Blaga* 81
— Victoria Moldovan: *Stylistic structures in Mihail Sadoveanu's works. Cromatics' semantic field* 87
— Ştefan Oltean: *Remarks on the narrative structure in the free indirect style* 96

Scanned with OKEN Scanner

SECTION II. POETICS

1 — THEORETICAL FOUNDATIONS

— Gheorghe Ivănescu: *Garabet Ibrăileanu's poetic theory* 105
— Paul Miclău: *The poetic sign's stratification* 110
— Crișu Dascălu: *Textualization and the poetic language's dialectics* 119
— Paul Schveiger *The boundaries of "text grammar" as an applied poetics* 124
— Ioan Vultur: *Towards a reconsidering of the literary genre's category* 132

2 — TEXT POETICS

— Alexandru Niculescu: *The poetic text* 139
— D. Irimia: *Towards a theory of the poetic sign* 145
— Murvai Olga *Introduction to the poetics of reception* 152
— Aldo Cuneo: *Aspects of Dosoftei's poetics in the versification of the "Psalms"* 158
— Rodica Popescu *The lyric functionalization of the balladesque elements with Radu Stanca* 164
— Eugen Cizek: *Novel's poetics* 171
— Elena Dragoș: *Narrative transformation — myth and novel* 177
— Rodica Goia and Péntek-Dombi Erzsébet: *Some problems in the reception of the novel* . . 183

SECTION III SEMIOTICS

1 — FUNDAMENTAL CONCEPTS

— Solomon Marcus: *Smile's semiotics (Algorithmic aspects of human communication)* 189
— Emanuel Vasiliu: *Coherence and permission* 195
— Sanda Golopenția-Eretescu: *Four possible semiotics* 204
— Gabriel Pârvan: *Semiotic investigation and the aesthetic subconscious* 216
— Rodica Mihăilă: *A semiotic interpretation of the concept of style* 225
— Cristina Nicola-Teodorescu: *Critical remarks about the contemporary Romanian terminology of semiotics* 230
— Adriana Costăchescu: *Considerations about the relationships between syntax and semantics in a „Montague Grammar"* 235
— Cornel Săteanu: *From the semiotic triangle to the geometrical representation of the linguistic sign* 241
— Carmen Vlad: *Directions in the Romanian linguistic semiotics* 250

2 — SEMIOTICS AND THE TEXT

— Mihail Nasta: *Mythos and textuality* 254
— Mihai Dinu: *Rythmic configurations in „Luceafărul"* . . . 260
— Smaranda Vultur: *The domain of the inter-text* 271

Scanned with OKEN Scanner

— Pia Teodorescu-Brînzeu: *Protest and evasion in the „beat" generation's poetry* 279
— Adriana Gorăscu: *Creative act and vital act with Dino Buzzati — the static model or the limits of the semantism* . . 284
— Ileana Mureşanu: *The semantic analysis and poetry's translation* 294

3 — *SEMIOTIC SYSTEMS*

— Tatiana Slama-Cazacu: *The concept of "mixed syntax". About an hypothesis* 301
— Nic. Goga: *Connotative semiotic-values at the level of graphic structuring* 308
— Maria Vodă-Căpuşan: *Masque and sign in theater — A semiotic approach* 317
— Doina Modola-Prunea: *The dramatic personage's status* 322
— Daniela Roventa-Gabrielescu: *The functioning of the semiotic codes in the absurd theater* 331
— Emese Kis: *Student argo's semiotics* 336

BIBLIOGRAPHY

STYLISTICS 344
POETICS 347
SEMIOTICS 351

Scanned with OKEN Scanner

TABLE DES MATIÈRES

SECTION I. STYLISTIQUE

1 — *THÉORIE ET MÉTHODE*

— Paula Diaconescu: *Le Concept de dominante stylistique* 9
— Szabó Zoltán: *La stylistique dans le cadre interdisciplinaire de la linguistique du texte* 14
— Eugen Câmpeanu: *Stylistique du pronom. En guise d'autres prémisses d'une recherche possible. Médaillon linguistique* 19
— Máthé Gavril: *Coordonnées théoriques du concept de style* . . . 24
— Ileana Oancea: *Rapports entre la critique et la stylistique. „Le devenir" stylistique de la critique* 28
— Onufrie Vinţeler: *La synonymie et les langages* 33
— Petru Forna: *Les sens du concept traditionnel de métaphore* 37

— *STYLISTIQUE DU TEXTE*

— G. I. Tohăneanu: *La synonymie phonétique chez Sadoveanu* . . . 42
— Felicia Giurgiu: *Motif et signification poétique* 50
— Alexandrina Mustăţea: *Effets d'équilibre et de symétrie dans le roman de Giraudoux* 54
— Al. Cristureanu: *Noms de personnages des contes de fées: leurs valeurs stylistiques* 60
— Ileana Rotaru: *Marques du superlatif dans la poésie de George Murnu* 68
— Yvonne Goga: *La signification de l'image binaire „eau-femme" dans l'onirisme proustien* 73
— Mircea Goga: *L'évocation dans la poésie de O. Goga* 76
— Vasile Sav: *Valences stylistiques du vers antique chez Eminescu et Blaga* 81
— Victoria Moldovan: *Structures stylistiques dans l'oeuvre de M. Sadoveanu: le champ sémantique de la couleur* 87
— Ştefan Oltean: *Remarques sur la structure narrative dans le style indirect libre* 96

Scanned with OKEN Scanner

SECTION II. POÉTIQUE

1 — *FONDEMENTS THÉORIQUES*

— Gheorghe Ivănescu : *La théorie poétique de Garabet Ibrăileanu* . . . 105
— Paul Miclău : *Stratification du signe poétique* 110
— Crişu Dascălu : *Textualisation et dialectique du langage poétique* 119
— Paul Schveiger : *Limites de la „grammaire du texte" en tant que poétique appliquée* 124
— Ioan Vultur : *Pour une réévaluation de la catégorie de genre littéraire* 132

2) — *POÉTIQUE DU TEXTE*

— A. Niculescu : *Le texte poétique* 139
— Dumitru Irimia : *Pour une thérie du signe poétique* 145
— Murvai Olga : *Introduction à la poétique de la réception* . . . 152
— Aldo Cuneo : *Aspects de la poétique de Dosoftei dans la versification de la „Psaltirea"* 158
— Rodica Popescu : *Valorisation lyrique du baladesque chez Radu Stanca* 164
— Eugen Cizek : *Poétique du roman* 171
— Elena Dragoş : *Transformations narratives : mythe et roman* 177
— Rodica Goia et Pentek-Dombi Erzsebet : *Quelques problèmes concernant la réception du roman* 183

SECTION III. SÉMIOTIQUE

1 — *CONCEPTS FONDAMENTAUX*

— Solomon Marcus : *Sémiotique du sourire. (Aspects algorithmiques de la communication humaine)* 189
— Emanuel Vasiliu : *Cohérence et permission* 195
— Sanda Golopenţia-Eretescu : *Quatre sémiotiques possibles* 204
— Gabriel Pârvan : *L'investigation sémiotique et le subconscient esthétique* 216
— Rodica Mihăilă : *— Une interprétation sémiotique du concept de style* 225
— Cristina Nicola-Teodorescu : *Remarques critiques sur la terminologie sémiotique roumaine actuelle* 230
— Adriana Costăchescu : *Considérations sur le rapport entre la syntaxe et la sémantique dans la „Gramatica Montague"* . . 235
— Cornel Săteanu : *Du triangle sémiotique à la représentation géométrique du signe linguistique* 241
— Carmen Vlad : *Les directions actuelles de la sémiotique linguistique roumaine* 250

Scanned with OKEN Scanner

2 — *LA SÉMIOTIQUE ET LE TEXTE*

— Mihail Nasta : *Mythos et textualité* 254
— Mihai Dinu : *Configurations rythmiques dans le „Luceafărul"* 260
— Smaranda Vultur : *Le domaine de l'intertexte* 271
— Pia Teodorescu-Brînzeu : *Revolte et évasion dans la poésie de la génération „beat"* 279
— Adriana Gorăscu : *Acte de création et acte vital chez Dino Buzzati : le modèle statique ou la limite du sémantisme* 284
— Ileana Mureşanu : *L'analyse sémantique et la traduction de la poésie* 294

3 — *SYSTÈMES SÉMIOTIQUES*

— Tatiana Slama-Cazacu : *Le concept de syntaxe mixte. À propos d'une hypothèse* 301
— Nicolae Goga : *Valeurs sémiotiques connotatives au niveau de la structuration graphique* 308
— Maria Vodă-Căpuşan : *Masque et signe dans le théâtre : une perspective sémiotique* 317
— Doina Modola-Prunea : *Le statut du personnage dramatique* 322
— Daniela Rovenţa-Gabrielescu : *Fonctionnement des codes sémiotiques dans le théâtre absurde* 331
— Emese Kis : *Sémiotique de l'argot estudiantin* 336

BIBLIOGRAPHIE

STYLISTIQUE 344
POÉTIQUE 347
SÉMIOTIQUE 351

Scanned with OKEN Scanner

INHALTSVERZEICHNIS

ABTEILUNG I. STILISTIK

1 — *THEORIE UND METHODE*

— Paula Diaconescu: *Der Begriff der stilistischen Dominante* 9
— Szabó Zoltán: *Die Stilistik im interdisziplinären Rahmen der Textlinguistik* 14
— Eugen Câmpeanu: *Die Stilistik des Pronomens. Anstelle anderer Voraussetzungen einer möglichen Untersuchung. Lingistisches Medaillon* 19
— Mathe Gavril: *Theoretische Koordinaten des Stilbegriffes* . . 24
— Ileana Oancea: *Verhältnisse zwischen Kritik und Stilistik. Das stilistische „Werden" der Kritik* 28
— O. Vinţeler: *Die Synonimie und die Sondersprachen* . . . 33
— Petru Forna: *Die Bedeutungen des traditionellen Metapherbegriffes* 37

2 — *TEXTSTILISTIK*

— G. I. Tohăneanu: *Phonetische Synonimie bei Sadoveanu* . . 42
— Felicia Giurgiu: *Motiv und poetischer Sinn* 50
— Alexandrina Mustăţea: *Gleichgewichts- und Symetriewirkungen in Giraudoux' Romanen* 54
— Al. Cristureanu: *Stilistische Werte der Namen einiger Märchengestalten*. 60
— Ileana Rotaru: *Merkmale des Superlativs in G. Murnus Gedichten* 68
— Ivonne Goga: *Die Bedeutung des binären Bildes „Wasser-Weib" im Traumhaften bei Proust* 73
— Mircea Goga: *Die Heraufbeschwörung in O. Gogas Gedichten* 76
— Vasile Sav: *Die stilistischen Valenzen des antiken Metrums bei Eminescu und Blaga* 81
— Victoria Moldovan: *Stilistische Strukturen in M. Sadoveanus Werk. Das semantische Feld der Chromatik* 87
— Ştefan Oltean: *Betrachtungen zur narativen Struktur in der erlebten Rede* 96

Scanned with OKEN Scanner

ABTEILUNG POETIK

1 — *THEORETISCHE GRUNDLEGUNGEN*

— Gheorghe Ivănescu: *Garabet Ibrăileanus Poetik-Theorie* 105
— Paul Miclău: *Die Schichtung des poetischen Zeichens* 110
— Crişu Dascălu: *Textualisierung und Dialektik der poetischen Sprache* 119
— Paul Schveiger: *Über die Grenzen der „Textgrammatik" als angewandte Poetik* 124
— Ioan Vultur: *Zur Neubewertung der Kathegorie der literarischen Gattung* 132

2 *TEXTPOETIK*

— Alexandru Niculescu: *Der poetische Text* 139
— D. Irimia: *Zu einer Theorie des poetischen Zeichens* . . . 145
— Murvai Olga: *Einführung zur Rezeptionspoetik* 152
— Aldo Cuneo: *Aspekte der Poetik Dosofteis im Versbau der „Psalmen"* 158
— Rodica Popescu: *Die lyrische Funktionalisierung des Balladesken bei Radu Stanca* 164
— Eugen Cizek: *Die Poetik des Romans* 171
— Elena Dragoş: *Erzählerische Umgestaltung — Mythos und Roman* 177
— Rodica Goia und Péntek-Dombi Erzsébet: *Zu einigen Problemen der Romanrezeption* . . 183

ABTEILUNG III. SEMIOTIK

1 *GRUNDLEGENDE BEGRIFFE*

— Solomon Marcus: *Die Semiotik des Lächelns (Algorithmische Aspekte der menschlichen Kommunikation)* . . 189
— Emanuel Vasiliu: *Kohärenz und Erlaubnis* 195
— Sanda Galopenţia-Eretescu: *Vier mögliche Varianten der Semiotik* 204
— Gabriel Pârvan: *Die semantische Untersuchung und das ästhetische Unterbewusstsein* 216
— Rodica Mihăilă: *Eine semiotische Deutung des Stilbegriffes* . . 225
— Cristina Nicola-Teodorescu: *Kritische Bemerkungen zur heutigen rumänischen Terminologie der Semiotik* 230
— Adriana Costăchescu: *Zur Beziehung zwischen Syntax und Semantik in der „Montague-Grammatik"* 235
— Cornel Săţeanu: *Vom semiotischen Dreieck zur geometrischen Darstellung des linguistischen Zeichens* . . . 241
— Carmen Vlad: *Richtungen in der rumänischen Sprachsemiotik* 250

2 *SEMIOTIK UND TEXT*

— Mihai Nasta: *Mythos und Textualität* 254
— Mihai Dinu: *Rhythmische Gestaltungsweisen im „Abendstern" („Luceafărul")* 260

Scanned with OKEN Scanner

— Smaranda Vultur: *Das Gebiet des Intertextes* 271
— Pia Teodorescu-Brînzeu: *Protest und Flucht in der Dichtung der "Beat"-Generation* 279
— Adriana Gorăscu: *Schöpferischer Akt und vitaler Akt bei Dino Buzzati: das statische Muster oder die Grenze des Semantismus* 284
— Ileana Mureşanu: *Semantische Analyse und Übersetzung der Gedichte* 294

3. *SEMIOTISCHE SYSTEME*

— Tatiana Slama-Cazacu: *Der Begriff: „gemischte Syntax". Eine Hypothese* 301
— Nicolae Goga: *Konnotative semiotische Werte auf dem Niveau der graphischen Strukturierung* 308
— Maria Vodă-Căpuşan: *Maske und Zeichen in der Dramatik. Eine semiotische Perspektive* 317
— Doina Modola-Prunea: *Der Status der dramatischen Gestalten* 322
— Daniela Roventa-Gabrielescu: *Der Mechanismus der semiotischen Kodes im Theater des Absurden* 331
— Emese Kis: *Die Semiotik des Studentenargots* 336

BIBLIOGRAPHIE

STILISTIK 344
POETIK 347
SEMIOTIK 351

Scanned with OKEN Scanner

ПЕРВАЯ ЧАСТЬ: СТИЛИСТИКА

1. — ТЕОРИЯ И МЕТОД

— Паула Диаконеску: *Понятие стилистического доминирующего элемента* 9

— Сабо Золтан: *Стилистика в рамки межотраслевой дисциплины — лингвистики текста* 14

— Эуджен Кымпяну: *Стилистика местоимения. Вместо других предпосылок к возможным исследованиям. Лингвистический медалион* 19

— Матэ Гаврил: *Теоретические координаты понятия стиля* . 28

— Иляна Оанчеа: *Отношения между критикой и стилистикой.* 28

— О. Винцелер: *Стилистическое „становление" критики* . 33

— Пэтру Форна: *Значения традиционного понятия метафоры* 37

2. — СТИЛИСТИКА ТЕКСТА

— Дж. И. Тохэняну: *Фонетическая синонимия у Садовяну* . . . 42

— Феличия Джюрджю: *Основная тема и поэтическое значение* . . . 50

— Александрина Мустэця: *Эффекты равновесия и симметрия в романе Жироду* 54

— Ал. Кристуряну: *Стилистические значения персонажей из басен* 60

— Иляна Ротару: *Указатели превосходной степени в поэзии Джорджe Мурну* 68

— Ивон Гога: *Значение двойного образа „вода — женщина" в Прустовском онирическом представлении* . 73

— Мирча Гога: *Воспоминание в поэзии Октавиан Гога* . . . 76

— Василе Сав: *Стилистические валентности античной метрики у Эминеску и Блага* 81

— Виктория Молдован: *Стилистические структуры в творчестве Садовяну: Семантическое поле кроматики* . 87

— Штефан Олтян: *Замечания о нарративной структуре в свободной косвенной речи* 96

ВТОРАЯ ЧАСТЬ: ПОЭТИКА

1. — ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ ОБОСНОВАНИЕ

— Георге Ивэнеску: *Поэтическая теория Гарабет Ибрэиляну* . . 105

— Пауль Миклэу: *Стратификация поэтического знака* 110

— Кришу Даскэлу: *Текстуализация и диалектика поэтического языка* 119
— Пауль Швайгер: *Ограниченные возможности „грамматики текста", как прикладной поэтики* 124
— Иоан Вултур: *К пересмотру категории литературного жанра* 132

2. — *ПОЭТИКА ТЕКСТА*

— Александру Никулеску: *Поэтический текст* 139
— Д. Иримия: *К построению теории поэтического знака* . 145
— Мурван Ольга: *Введение в поэтику приема* 152
— Альдо Кунео: *Аспекты поэтики Дософтей в версификации „Псалтыря"* 158
— Родика Попеску: *Лирическая функционализация балладного элемента у Раду Станка* 164
— Эуджен Чизек: *Поэтика романа* 171
— Елена Драгош: *Нарративные трансформации: миф и роман* 177
— Рэдица Гоия и Пентек-Домби Эржебет: *Некоторые вопросы приема романа* 183

ТРЕТЬЯ ЧАСТЬ: СЕМИОТИКА

1. — *ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ*

— Соломон Маркус: *Семиотика улыбки (Алгорифмические аспекты человеческого общения)* 189
— Эмануэль Василиу: *Связность и разрешение* 195
— Санда Голопенциа-Эретеску: *Четыре возможных семиотик* 204
— Габриэль Пырван: *Семиотическое исследование и эстетическое подсознание* 216
— Родика Михэилэ: *Семиотическая интерпретация понятия стиля* 225
— Кристина Никола-Теодореску: *Критические замечания о современной румынской семиотической терминологии* 230
— Адриана Костэкеску: *Некоторые соображения об отношении между синтаксисом и семантикой в „Грамматике Монтагю"* 235
— Корнел Сэтяну: *От семиотического треугольника к геометрическому представлению языкового знака* . . 241
— Кармен Влад: *Направления в румынской лингвистической семиотике* 250

2. — *СЕМИОТИКА И ТЕКСТ*

— Михаил Наста: *Митос и текстуальность* 254
— Михай Дину: *Ритмические конфигурации в „Лучеафэрул"* 260
— Смаранда Вултур: *Область интертекста* 271
— Пиа Теодореску-Брынзеу: *Протест и уклонение в поэзии поколения „бит"* 279
— Адриана Горэску: *Творческий акт и жизненный акт у Дино Буццати: статическая модель или граница семантизма* 284
— Иляна Мурешану: *Семантический анализ и перевод поэзии* . . 294

3. — *СЕМИОТИЧЕСКИЕ СИСТЕМЫ*

— Татьяна Слама-Казаку: *Понятие „смешанного синтаксиса". Об одной гипотезе* 301
— Ник. Гога: *Семиотические коннотативные ценности на уровне графического структурирования* . . . 308

Scanned with OKEN Scanner

— Мария Водэ-Кэпушан: *Маска и знак в театре: семиотическая перспектива* 317
— Дойна Модола: *Положение драматического персонажа* . . . 322
— Даниэла Ровенца-Габриэлеску: *Функционирование семиотических кодов в абсурдном театре* 331
— Эмеше Киш: *Семиотика студенческого арго* 336

БИБЛИОГРАФИЯ

Стилистика 344
Поэтика 347
Семиотика 351

Scanned with OKEN Scanner